

В. Лакшин • Пути журнальные


В. Лакшин
Пути журнальные





МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1990

ББК 83 3 Р7
Л 19

Художник Анатолий Мешков

Л $\frac{4603020101-322}{083(02-90}$ 440—90

ISBN 5—265—01500—0

ЧЕТВЕРТЬ ВЕКА СПУСТЯ

Предисловие

1

Нет более странного занятия, чем писать предисловие к своим статьям, появившимся на журнальных страницах четверть века назад. Автор испытывает сложное чувство: с одной стороны, эти молодые работы уже отделились и отдалились от меня. С другой, перечитывая их, я удивляюсь не обилию наивностей и несовпадений с собою нынешним (это естественно). Скорее наоборот: тому, что кое-что из написанного тогда — и сегодня не грех повторить.

У этой книги есть своя предыстория. Впервые я предложил сборник критических работ издательству «Советский писатель» в 1964 году и, вероятно, поторопился. Внутреннюю рецензию — кисло-скептическую — успел написать на рукопись антикумир наших молодых лет В. В. Ермилов. В течение 1964—1970 годов нападки на «Новый мир», в котором я работал и где публиковал свои статьи, с каждым месяцем становились все ожесточеннее. В частности, и в моих работах находили «идейную незрелость», «абстрактный гуманизм» и «антимарксизм». В этих обстоятельствах надежда напечатать книгу, подобную тем, какие уже издали многие мои литературные сверстники, становилась все призрачнее. И хотя по требованию издательства я трижды пересоставлял сборник — выкидывал одно, включал другое,— книга так и не появилась на свет. Твардовский, вкупе с Фединым как председателем писательского Союза, тщетно заступались за меня перед издательством: на пути моих работ стоял незримый шлагбаум. Первый сборник моих критических статей появился лишь в конце 70-х годов, да и то на венгерском языке («Физиология успеха». Будапешт, издательство «Европа», 1979). То, что читатель держит в руках,— мой книжный дебют в области критики в своем отечестве.

Последним толчком к тому, чтобы все же собрать и выпустить в свет свои давние новомирские статьи, послужили для меня два факта текущей жизни: статья в «Литературной

газете» и читательское письмо, полученное как отклик на полемику о «старом» «Новом мире» в периодике 1987—1989 годов.

В статье, принадлежащей перу критика М. Синельникова, немало потрудившегося в 60-е годы на ниве разоблачения произведений прозы и статей, печатавшихся в журнале Твардовского, говорилось:

«Большой эмоциональный накал характерен для многочисленных в последнее время печатных высказываний о «Новом мире» шестидесятых годов. Тому, безусловно, есть причины: судьба журнала драматична. Но позволю себе заметить: в сегодняшней оценке роли его и значения усиленно насаждается новая односторонность. Любое некогда прозвучавшее возражение по поводу любой публикации «Нового мира» расценивается не иначе как покушение на правду и свободу.

...Да, «Новый мир» под редакцией А. Твардовского был изданием высокого творческого уровня, поднимал серьезные проблемы жизни (значение иных из них, это следует признать, не всегда верно понималось оппонентами, мною в том числе). Да, грубейшей ошибкой явились административные меры, приведшие к уходу главного редактора; эти меры нарушали нормальное, исполненное естественных противоречий течение литературной да и общественной жизни... При всем том не стоит, однако, забывать: «Новый мир» отнюдь не был свободен от тенденциозности групповых пристрастий. Прежде всего в разделе критики: едкость, неприязненность отзывов здесь нередко определялась не столько реальным качеством того или иного произведения, сколько именем его автора... Наделять теперь журнал неизменной и безоговорочной правотой — значит сильно упрощать многосложную, разноречивую картину литературной борьбы шестидесятых годов. Упрощает это, кстати, и историю деятельности самого «Нового мира»: в тени остается то обстоятельство, что крайности, несправедливости литературно-критических выступлений ослабляли общую линию журнала...»[1]

Не стану подробно комментировать эту цитату. Скажу лишь, что М. Синельников проявил в данном случае завидную последовательность. Все, что он говорит сейчас о работах моих товарищей, по-видимому и моих собственных, мы слышали от него и лет двадцать назад, как теорети-

[1] Синельников Михаил. Должны быть все-таки святыни... «Литературная газета», 30 марта 1988 г.

ческое обоснование и подготовку к разгону нашей редакции. Тогда, правда, эти высказывания украшались еще и модным оперением из одиозных политических ярлыков...

Случилось так, что с впечатлением от статьи М. Синельникова скрестилось у меня другое — письмо, полученное от незнакомого читателя из г. Сургута. Мастер производственного обучения, человек еще молодой и читатель недавнего призыва, рассказал о себе следующее:

«В 1972 году, отслужив армию, я приехал в Тюменскую область в г. Сургут, где живу и по сей день. Город был молодой, а для меня еще и незнакомый, друзей почти не было, и досуг был одной из немалых проблем. Читать я любил и умел. До этого, где бы я ни жил, везде в первую очередь заводил тесные связи с библиотекой. Так же получилось и в Сургуте, где я протоптал дорожку в блистательную библиотеку, которая называлась районной. Посетителей там было мало, а книг много, правда, на меня угодить было трудно. Долго рассказывать, как это произошло, но к этому времени я уже угодил в «струю» и с лихорадочной жадностью новичка восстанавливал для себя историю русской литературы 20—30-х и 50—60-х годов. Абсолютно один, без подсказки или помощи (да и кто бы мог мне помочь?), я искал и выписывал для себя имена, названия, сравнивал даты, делал выводы. Большим подспорьем и ориентиром стала для меня третья книга Эренбурга «Люди, годы, жизнь» — две предыдущие я до сих пор так и не прочел, негде взять. В 1972 году мне был 21 год, и кое-что из 50—60-х я помнил сам, что-то можно было узнать из критической погромной прессы, особенно из «Литературной газеты». Таким образом я вплотную и самостоятельно подошел к журналу «Новый мир».

Но о чем мне могло сказать в то время, в том неискушенном возрасте, изменение фамилии главного редактора? Да абсолютно ни о чем. И вот я листаю номер за номером, штудирую их (это в 1972 году!), ищу и не нахожу того, что искал. Искал я Литературу, Поэзию, Критику (я уже и критические статьи читал без запинки), а нахожу только макулатуру. Я поднял комплект за последний год, за предыдущий год, и там ничто не привлекло меня.

Но тот, кто ищет,— найдет! Нашел и я: однажды, придя в библиотеку, я застал читальный зал закрытым. Библиотекари таскали связки с хламом, рваными книгами и старыми подшивками газет,— все эти плоды очередной инвентаризации предстояло сжечь тут же, во дворе. А надо сказать, что ни один журнал, ни одна подшивка более двух лет в библиотеке не хранились. Поэтому мои изыскания и ограничи-

лись 1971 годом. Ну и представьте себе, что среди старья обнаружились разрозненные тома журнала «Новый мир» за 1962—1969 годы. Их было около десятка, старые, с твердым переплетом. Конечно, я тут же заграбастал их все и уволок, как медведь в берлогу, в общежитие, где жил. И началась волшебная работа. Они многое дали мне, гораздо больше, чем может дать самая дефицитная подписка на самого модного Пикуля или Семенова. За эти годы сохранилось не все, но как бесценные реликвии тех времен берегу я сохранившиеся номера с повестью И. Грековой «На испытаниях» и романом Г. Владимова «Три минуты молчания», помню Ваши статьи о Солженицыне — «Друзья и недруги Ивана Денисовича», и о Булгакове. Вот эти журналы и определили строй моего мышления, мои вкусы и запросы на оставшуюся жизнь. Как благодарен я всем вам, людям, создавшим этот журнал. Как сильны и жизнестойки оказались эти семена, эти ростки, не погибшие от холодов и сумерек безвременных лет.

Думаю, Вам нетрудно представить мое состояние сейчас, состояние человека, дождавшегося, дожившего. Я, может быть, не сделал ничего, чтобы приблизить эти дни, но я сохранил в себе себя. Благодаря Твардовскому, журналу, Вам, я не лез в начальники по чужим головам и не хапал дармовых денег, не спился от безысходности. Это не подвиг, но это было трудно... Спасибо Вам».

Такое вот письмо. Было бы нескромным принять на свой личный счет то, что говорит Соколов о журнале и его критике. Письмо едва ли не больше характеризует самого писавшего, его чуткость к литературе и правде. Но именно беря в расчет таких читателей, как Е. П. Соколов из Сургута, мне показалось не лишним бросить ретроспективный взгляд на литературную эпоху, с которой мы давно простились.

2

Попробую бегло очертить те понятия о сути профессии литературного критика, какие сложились у меня в 60-е годы.

Когда я начинал работать «в той области, где успех — не успех», по меткому выражению Н. Коржавина, на критику мало кто смотрел как на равноправный вид литературной деятельности. Если литература была слугою партии, то критике выпадала роль служанки слуги. В поэзии, прозе всякого рода любительство, дилетантство было все же нагляднее

удалено от творчества, чем в критике. На срифмованные кое-как потомком капитана Лебядкина строки взирали с сомнением. Но всякое мало-мальски связное суждение о книге, если оно смотрело на нас с газетного или журнального листа, уже почиталось критикой.

Покушаться на занятие литературной критикой мог, в сущности, всякий, кто учен грамоте и достаточно самоуверен, чтобы на основании первого впечатления от книги публично «разнести» автора или сочувственно похлопать его по плечу. Давать оценку чужим трудам, вообще говоря, приятно и необременительно. Надо лишь войти во вкус этого занятия, и тогда пересказ романа или повести, завершаемый решительной их оценкой, будет называться *рецензией,* а снизанные на одну нитку имена авторов и названия книг, иллюстрирующие ряд общих истин, могут считаться *проблемной статьею.*

Спору нет, оценка, отношение к книге, рекомендация ее читателям всегда была важным элементом критики. Однако критика, берущая на себя должность перста указующего и выставляющая, обычно в согласии с угаданным или просто выслушанным мнением начальства, отметки автору («большой успех», «серьезная неудача»), никогда не заслуживала того, чтобы считать ее видом литературного творчества.

Со времен сталинско-ждановского руководства литературой на критический отзыв в газете смотрели обычно как на приговор, не подлежащий обжалованию. (Хорошо еще, что у нас не был использован опыт имперского ведомства пропаганды, которым руководил Геббельс: там литератору давалась персональная лицензия на занятия критикой, как охотнику на отстрел дичи.)

Но даже если предположить в критике былых лет полную добропорядочность суждений, следовало помнить, что действительная репутация книги в литературе складывается не за один день и не по одному отзыву. Историки литературы знают, что первые рецензии на «Анну Каренину», «Скучную историю» или поэму «Василий Теркин» не были слишком благоприятны. На нашей памяти произведение часто оценивалось по набору «признаков»: есть положительный герой или его нет? оптимистический финал в книге или трагический? преобладают в ней «темные» или «светлые» картины?

Мне импонировала иная точка зрения: если творение автора художественное, органическое создание, оно выходит из-под компетенции всех прежних литературных «определи-

телей» и судить его надо не по сумме «признаков», а в согласии с новым и целостным его содержанием. Верная оценка в критике могла родиться только из понимания, а понимание из разбора, анализа. Вот почему я полагал, что объективный, пристальный разбор произведения составляет сердцевину всякой серьезной критической работы и по характеру этого разбора всегда можно отличить критика-литератора от критика-ремесленника.

Критик-ремесленник готов писать по любому поводу, оценивать все, о чем попросили или что подвернется под руку, относясь к оценке произведения, как профессионал-дегустатор, приглашенный определить букет вина или сорт чая. Критика по призванию, подобно самой литературе, более избирательна. Она рождается из неподдельного интереса именно к *этому* автору, к *этой* книге, поманившей своей загадкой, заслужившей нашу любовь или, напротив, негодование. Разумеется, чем богаче душевный мир критика, чем больше вмещает он в себя привязанностей и отталкиваний, тем полнее возникает под его пером общая картина литературной жизни. Но в основе любого влиятельного критического слова — неизменно сильный внутренний импульс: я должен говорить об этой книге, мне необходимо поделиться тем, как я ее понял и что понял из нее о самой жизни и искусстве. Это нужно для самого критика и оттого, быть может, небезразлично читателю.

Лев Толстой говорил: если можешь писать, но можешь и не писать, то лучше не писать. Это сказано о повестях и романах. Но и с критикой дело (в идеале) должно было бы обстоять точно так же. Тут тоже случается прилежное выполнение профессиональной повинности, легкое при набитой руке, и подлинная необходимость высказывания. Только последнее, казалось мне, способно внушить уважение читателю к критике. А повод для вдохновения вряд ли могли дать проходные, заурядные книги. Впрочем, в прошлом такие редкостные критические таланты, как Белинский или Аполлон Григорьев, умели и самый скромный литературный повод использовать для важного высказывания. Но все же главные их достижения связаны с великими именами и книгами — Пушкина, Гоголя, Островского. Большую критику всегда рождала большая литература.

Это и понятно. Ведь критика — искусство интерпретации. Художник имеет дело с непосредственной силой и внушениями жизни. Критик — с духовной реальностью, художественно воссозданной автором. Истолковывая книгу, критик

тоже по-своему пишет картину жизни и участвует в «драме идей», но пользуется при этом уже переработанным художником материалом, его образами, красками. И хотя критик получает художественный материал, так сказать, готовым, он из чужого тотчас делает его своим, размышляя и сравнивая, соотнося с тем, что сам переведал и перечувствовал.

Иногда мне казалось, что критика, как искусство интерпретации, имеет нечто общее с профессией дирижера, пианиста, скрипача. Ведь музыкант-исполнитель тоже имеет дело с «чужим» художественным материалом, с музыкой, уже организованной и закрепленной в значках на нотных линейках. И тем не менее искусство исполнителя, вновь заставившего звучать и истолковавшего по-своему эту музыку, имеет для нас самостоятельную цену. Можно было бы напомнить и об искусстве драматического актера, произносящего «чужой» текст роли, но создающего свой образ. И еще о другом, пожалуй, самом близком критике, искусстве режиссера-постановщика: он тоже дает свое истолкование пьесе, находит свой ключ к образам драматурга.

Возникало и сомнение: может быть, такого рода сравнения неловки или избыточно лестны для критики? Пожалуй, нет, возможности критики как вида литературного творчества достаточно велики. Но не надо, понятно, сводить интерпретацию к своеволию и думать, что чем независимее критик от разбираемого произведения, тем лучше. Напротив, насилие над объективным смыслом вещи, навязывание автору своей идеологии и эстетики редко ведет к успеху.

Еще пример из музыки. Индивидуальность исполнителя тем богаче и глубже, чем больше он проникает в существо музыкальной мысли автора, его творческой манеры, как бы усваивая их себе. Что бы ни играл такой мастер, как Святослав Рихтер, он в Бетховене ищет Бетховена, в Моцарте — Моцарта, в Шумане — Шумана, оставаясь между тем самим собою. Он не «подминает» под себя автора, играет без усилий быть оригинальным и оттого достигает художественного успеха.

Творческая самобытность критика, думал я также, не должна состоять в том, чтобы отличиться небывалой, парадоксальной трактовкой за счет верного понимания автора. Как и в искусстве, извлеченная из сути дела и скромно сказанная правда важнее претензий оригинальности, внешней цветистости или «остроты».

В конечном счете к критической статье должны предъявляться те же требования, что ко всякому иному литера-

турному произведению: содержательность, искренность, мастерство формы. Только тут, пожалуй, еще острее обязательства *современности* критического слова.

Поэт, художник еще могут утешать себя мыслью, что если не вполне поняты сегодня и здесь, то их признают и оценят позже, хотя и в таком самоутешении есть привкус горечи. Критик лишен обольщающей надежды. Он весь в современности, в нынешнем виде и часе литературы, и если его голос не прозвучал в полную силу для читателей-современников, то, наверное, не будет услышан уже никогда. Оттого, кстати, нельзя представить написанной «в стол» критической статьи.

Статья критика — прямой разговор с современником, и он бывает успешен тогда, когда критик верно распознает общественные настроения и потребности. Так понятая современность не могла иметь ничего общего с декларативностью и конъюнктурой. Я исходил из того, что критик вправе увлечься, даже ошибиться, но он обязан быть честен перед читателями.

3

То, что в шестидесятые годы «Новый мир» был один такой журнал среди «толстых» литературных ежемесячников, составляло большую привилегию и одновременно огромную трудность для издания: все время на виду, все время под обстрелом.

Чтобы лучше себе это представить, вспомним социальный фон тех лет: газеты, переполненные казенными статьями, штампами пропаганды,— лишь изредка вырывалось на их страницах живое слово. Быстро миновала полоса успехов молодых поэтов, многолюдных вечеров в Политехническом, бурных литературных обсуждений. Общественная жизнь была в подпочве своей заморожена и всегда готова к новому обмороку беспамятства. Удивительно ли, что все симпатии людей, неравнодушных к литературе, принявших «оттепель» всерьез, не поддавшихся цинизму обескураживающих «исторических встреч» Н. С. Хрущева с интеллигенцией и продолжавших критически и всерьез думать, обращались к журналу Твардовского.

Программа «Нового мира» никогда полно не формулировалась, быть может, из опасений облегчить противникам журнала выявление «порочной линии», от наличия которой приходилось открещиваться. Но если попробовать восстано-

вить ее по тому немногому, что мы сами писали в ежегодных обращениях к читателям перед подпиской, и по некоторым имевшим для редакции непроходное значение статьям (прежде всего «По случаю юбилея» Твардовского), можно было бы определить главное в трех словах: демократия, правда, культура.

«Новый мир», случалось, называли на Западе «либеральным» журналом. Мы возражали: не либеральный, а демократический. То есть журнал выступал не за одно лишь «послабление» узды, накинутой на интеллигенцию, а за широкие демократические права для всех, для общества в целом.

Демократизм в нашем понимании, несомненно, включал в себя уважение к свободе слова, но и внимание к народной боли, к заботам и беде людей, живущих в краях, далеких от столиц. Коренное для Твардовского чувство было выражено в строках его поэмы:

...Я всюду видел тетку Дарью
На нашей родине с тобой.

И эта вера в первенствующее значение народных интересов разделялась сотрудниками Твардовского как своя.

«Новый мир» считали рупором интеллигенции, в какой-то мере это так и было. Но журнал ориентировался отнюдь не на литературных снобов, а имел в виду куда более широкую аудиторию. Мы хотели, чтобы нас читали, нам верили и находили себе опору в прочитанном люди не только столичной интеллигенции — простые инженеры, сельские учителя, библиотекари, зоотехники, агрономы, наиболее просвещенные рабочие и крестьяне,— и такие читатели у нас появились.

Другое ключевое для журнала понятие *правды* было коренным условием существования «новомирской» прозы. Журнал побуждал открытыми глазами взглянуть на недавнее прошлое с трагедией сталинских лагерей и массовыми беззакониями (А. Солженицын, Ю. Домбровский, А. Побожий), с насильственной коллективизацией (С. Залыгин) и кровавой ценой победы в войне (В. Быков, Г. Бакланов, К. Воробьев). И на ближайшую современность с безответственными экспериментами и разорением послевоенной деревни, разрушением природы и основ сельского труда (Ф. Абрамов, В. Белов, Е. Дорош, Б. Можаев, В. Шукшин). Трезво увидеть социальные проблемы города и пригорода, психологические конфликты, положение простых работяг и женщин (Ю. Трифонов, В. Семин, И. Грекова, Г. Владимов,

Н. Баранская). Естественно, что требование правды изображения, такое простое и неоспоримое, не мирилось с фальшью псевдохудожественной литературы и казенной журналистики. На этом воспиталась и возросла и литературная критика «Нового мира».

Другой важной ее чертой было тяготение к демократизму, даже в стиле: стремление говорить с читателем на равных, доступность изложения, минимум мелочной внутрилитературной полемики. Проблемы собственно литературные, художественные рассматривались на фоне социальных, общенародных.

«Просветительство», которым порою попрекали журнал, возникало, таким образом, не только как черта стиля. Сверхзадачей, если угодно, было завоевание культурой — исторической, политической, правовой, художественной — массового сознания. Как известно, при Хрущеве, а потом и при Брежневе, престиж культуры стоял не слишком высоко. А главное, слабо ощущалась связь между положением страны, проблемами, которые глядели на нас из каждого угла, и культурой. На культуру смотрели в лучшем случае как на обозную часть партийного войска. Но уж ни в коей мере не как на важнейшую общенародную задачу, от которой тоже в конечном счете зависят и уровень производства, и успехи политики, и технический прогресс, не говоря уж о духовной жизни.

В отличие от многих коллег-писателей Твардовский придавал литературной критике серьезное значение. Ее роль ему помогли осознать события 1954 года, когда после публикации статьи В. Померанцева «Об искренности в литературе», критических выступлений Ф. Абрамова, Мих. Лифшица, М. Щеглова «Новый мир» оказался в центре острейшей и, по сути, односторонней дискуссии, закончившейся суровым постановлением Секретариата ЦК и отрешением редактора от должности. В отличие от многих, кого такие наказания усмиряли и отрезвляли, Твардовский лишь внутренне укрепился в своей правоте и, получив снова журнал в 1958 году, был озабочен созданием сильного отдела критики.

Раздумывая над этим странным ремеслом, Твардовский не раз говорил, что считает настоящий критический талант редким, даже более редким, чем поэтический, по необходимому равновесию мысли, анализа и — впечатлительности, чувства. Оттого он так высоко ставил природное дарование Марка Щеглова и горевал о его безвременной смерти.

Беспринципность в критике, уклончивость и неискренность

в оценках он презирал. Официальных «корифеев» критического цеха — В. В. Ермилова, В. Друзина, А. Дымшица — сторонился даже с некоторой брезгливостью. Считавшийся умеренным и солидным критик А. Н. Макаров раз и навсегда погубил себя в его глазах, когда, сочинив похвальный отзыв на «Василия Теркина», заметил подошедшему его благодарить автору: «Да, кое-что хорошее мне удалось о вас сказать... Но если бы мне позволили, как бы я вас разделал... как разделал!» Как только Твардовский замечал у критика хотя бы тень девиза «чего изволите?», он навсегда терял к нему интерес.

Слов нет, критический раздел «Нового мира» складывался под прямым воздействием эстетических понятий и художественных критериев редактора журнала. Однако он отнюдь не был унифицированно безликим, на страницах журнала встречались несхожие между собою и достаточно сильные индивидуальности. Сам Александр Трифонович в статье «По случаю юбилея» («Новый мир», 1965, № 1) называет имена Ю. Буртина, И. Виноградова, А. Лебедева, И. Соловьевой, А. Синявского. К ним я мог бы добавить постоянно выступавших в журнале критиков В. Кардина, Ф. Светова, С. Рассадина, Е. Старикову, М. Туровскую, А. Туркова, Л. Лазарева, В. Огнева, Н. Ильину, несправедливо забытого ныне В. Сурвилло и некоторых других. Все они в совокупности, вместе с эпизодическими выступлениями редакторов и штатных сотрудников журнала А. Дементьева, А. Кондратовича, А. Берзер, И. Борисовой, создавали то, что называлось направлением литературной критики «Нового мира». Запомнились статьи «Снаряжение в походе» (о романе В. Кочетова) А. Марьямова, «Легенды и факты» В. Кардина, «Чернышевский или Антонович?» А. Лебедева, разборы прозы В. Некрасова и очерков В. Овечкина И. Виноградовым, да и многое другое можно было бы назвать в ряду «программных» выступлений журнала. Посильную лепту внес в общее дело и я, будучи в 1962—1966 годах заведующим отделом критики, а с 1967-го и до момента ухода заместителем главного редактора журнала.

Замечу, что к своей личной литературной работе я относился как к вольному творческому занятию. Писал как бы «для себя», наудачу, приносил статью, когда она была готова, и отдавал на суд своих товарищей по отделу критики и в редколлегии.

Не помню ни одной своей рецензии, не говоря уж о крупных статьях, которую бы предварительно не читал Твар-

довский. Его правка, обычно минимальная и очень корректная, не имела охранительных тенденций, не несла, как правило, редакторских опасений. Лишь изредка он вставлял смягчающие или уточняющие дело словечки. Настороженно относился к тому, что могло бы выглядеть внешним щегольством, литературным кокетством. Он был сторонником строгости, даже академизма, особенно в названиях статей, и суховатые, дельные определения предпочитал игривости. Так он уговорил меня заменить название статьи «Литературный треугольник» (не послышался ли ему тут отголосок «Треугольной груши» Андрея Вознесенского?) на более скучное и аскетическое, но точное: «Читатель, писатель, критик».

Твардовский не признавал достаточно распространенной манеры печатания «у себя» в журнале по принципу «своя рука — владыка». Более того, соглашался печатать сочинения собственные и «соредакторов» лишь при условии единогласия в редколлегии. Поскольку некоторые из тех статей, что я предлагал журналу, были, как тогда выражались, на грани «проходимости» и могли лишь осложнить в цензуре судьбу номера, Твардовский, случалось, говорил, уже подписав в набор рукопись: «Ну, пятьдесят процентов, как за непошедший материал, мы, во всяком случае, вам заплатим». Но неизменно выражал согласие рискнуть, послав статью в цензуру.

Помню лишь один случай, когда по поводу моей работы мнения в редколлегии сильно разошлись. Один наш товарищ резко возражал против печатания статьи «Пути журнальные» и даже написал развернутый отрицательный отзыв, утверждая, что в существующих условиях статья станет «осиновым колом в могилу «Нового мира». Твардовский не принял его возражений. Статью, давшую название этому сборнику, напечатали. «Осиновым колом», вопреки опасениям, она не стала. Но когда в 1970 году редакция все же была разогнана, некоторые мои коллеги вспоминали описанные мною двумя годами раньше обстоятельства разгона «Отечественных записок» Щедрина: многое совпало до деталей.

4

Ныне я иной раз с сожалением думаю о пропущенных возможностях. Верность призванию требует систематической работы. Я же, уйдя с головой в редактирование журнала, сам писал от случая к случаю — в сущности, очень редко,

одну-две статьи да пару рецензий в год. Но некоторая свобода от регулярности привычного ремесла действует, как я замечал, освежающе. Критическая повинность систематически оценивать текущий процесс, поток заурядных, проходных книг, способна порой сбить точную настройку на шкале ценностей.

Мне посчастливилось писать о Солженицыне при первом его выходе к читателям. Этот писатель — эпоха в жизни журнала и его редактора. Он явился на готовую мечту Твардовского о художнике-свидетеле из каторжного ада, который показал бы, что для настоящего искусства нет запретных тем и правда победительна. Солженицын стоял у истоков возрождения художественного реализма в литературе и открыл новую возможность свободного дыхания для таких разных художников, как Федор Абрамов, Чингиз Айтматов, Сергей Залыгин, Борис Можаев, Василь Быков...

В статье об «Иване Денисовиче», с которой теперь я начинаю счет своим критическим писаниям, отчетливо различимы ныне и слабые стороны — правда, не те, на какие указывали мне мои суровые оппоненты. Думаю, что, идя за автором, я несколько «пережал», восхищаясь сценой кладки стены на строительстве Соцгородка. Ведь это прежде всего труд заключенных, труд несвободный, подневольный — а я недостаточно это подчеркнул. Вижу теперь, что с избыточным нажимом проведена в статье черта между «работягами» и «придурками». Различие было, и различие важное, но все же главным оставалось общее: за лагерной колючкой все, за исключением заведомых стукачей и мерзавцев, были несчастными, страдающими от деспотизма людьми.

Что мне и до сих пор кажется верно угаданным и высказанным не напрасно, это — помимо безусловного признания художественного совершенства повести — выявление закона несвободы как единой, при всех различиях, модели для людей в лагере и за его пределами.

Много копий в печати было переломано из-за противопоставления в статье «друзей» Солженицына его «недругам». Было время, когда все, даже ярые недоброжелатели, записывались к писателю в «друзья». Нервозность официозной критики объяснялась тем, что, назвав случившееся своими словами, я совлек с двусмысленной ситуации покровы лицемерия. То, что статья попала в больную точку, подтвердили и бурность реакции прессы, и вся дальнейшая история гонимого писателя. Пока Хрущев оставался у власти, откро-

венно нападать на Солженицына было бы неосторожно. Но как только критиковать писателя стало безопасно, маски были сброшены и фальшь временного возмущения («где вы нашли врагов Солженицына и его героя?») обнажилась до дна.

Отношение к дебюту Солженицына дало мне повод развернуть мысль о двух родах критики — аналитической и нормативной. Само это определение, вызвавшее немало споров, родилось в статье об Иване Денисовиче. Открою маленькую хитрость: чтобы не слишком волновать воображение догматиков, я воспользовался невинной уловкой — высказать представлявшуюся мне важной мысль не от себя, а как бы цитируя нечто хорошо знакомое. Давно было замечено, что слова «как известно...» в начале фразы действуют на стражей идеологической безупречности как успокоительная микстура. Так и здесь: критик «Нового мира» не открывал Америк, а говорил о «старом-престаром различии» двух способов критики. Между тем, по сути, речь шла о преимуществах открытого, непредвзятого анализа жизни перед идеологической рецептурой «указаний» и догматической «партийности».

В развитие этой мысли в следующей большой статье «Писатель, читатель, критик» я напоминал об известном со времен Добролюбова критическом предрассудке: требовать от произведения не того, что оно может дать, а того, что желает в нем видеть критик. Обратясь к суждениям нормативной, а иными словами — догматической критики, я использовал возможность защитить от начавшихся в печати нападок повесть Виталия Семина «Семеро в одном доме», рассказ И. Грековой «Дамский мастер». Когда уже ни одна газета, ни один журнал в нашей стране не поминали добром имя Солженицына (шел 1966 год), мне удалось сочувственно разобрать его удивительный рассказ «Матренин двор»[1].

Позднее много говорилось — и в положительном и в полемическом смысле — о стойких традициях Добролюбова в новомирской критике. Это и верно, и неверно.

Критика «Нового мира» никогда не была плоской аналогией или, еще менее, подражанием добролюбовской критике. Однако и в самом деле от Добролюбова было воспри-

[1] После появления за рубежом мемуарной книги Солженицына «Бодался теленок с дубом» (1975), где было, на мой взгляд, сказано много неточного и просто несправедливого о Твардовском и «Новом мире», я написал полемический ответ, опубликованный в альманахе материалов «Самиздата»—

нято, что нельзя судить автора за то, чего он *не дал* в своем творении, а надо быть благодарным за то, что он *дал*. И другая важная мысль: литература как искусство, особый способ отражения реальности, бывает в своих вершинных созданиях глубже деклараций, политических воззрений и намерений художника. (Подобное, кстати, отмечал и Толстой в анализе типа чеховской «Душечки»— автор хотел «проклясть» героиню, а «Бог поэзии» не дал ему это сделать, и он вознес ее.)

Последнее время вошло в моду снисходительно взирать на Добролюбова, отрекаться от него как от чего-то младенчески незрелого и высокомерно третировать его опыт как давно пройденный этап рационализма и узкой социальности. Вольному воля. Но мне вседа казалось, что несть мудрости в таких поспешных поворотах и подменах симпатий: не лучше ли признать за каждым мыслителем его силу, оставив его времени и среде присущие им заблуждения и слабости? Сводить метод критики Добролюбова к системе политических намеков, «эзопову языку», считать его в критике чистым публицистом, глухим к литературе,— значит судить о нем довольно плоско, по воспоминаниям о школьных учебниках. Школярское понимание и впрямь сильно упростило, вульгаризировало Добролюбова и передало в руки новейшим хулителям намеренно примитивное его подобие, искаженный образ идей. В школе учили, что, говоря о «настоящем дне» у Тургенева, критик имеет в виду революцию, чуть ли не грезит о дате воооруженного восстания; что «темное царство», обнаруженное им у Островского,— это синоним капиталистической эксплуатации, а «луч света» в лице Катерины Кабановой — апология революционного протеста.

Между тем, когда Добролюбов отмечает различие между тем, что «сказал» художник, и тем, что у него «сказалось», речь идет отнюдь не об использовании литературы в утили-

---

«XX век» (Лондон, вып. 2, 1977). Этот текст был издан в США по-английски под названием «Солженицын, Твардовский и «Новый мир» (Массачузэтс-Кэмбридж, 1980) в виде небольшой книжки, где к моей работе были добавлены статьи западных ученых о Твардовском и литературной политике «Нового мира». В своем ответе Солженицыну я говорил о том, что «значение этого писателя огромно, очистительная и разрушительная сила лучших его книг необъятна», но откровенно высказал и то, в чем был не согласен с ними и его мемуарами. Автор «Теленка» до последнего времени не торопился с его переизданием и изданием в Советском Союзе и был намерен еще работать над своей книгой. До знакомства с новым вариантом и я не считаю возможным перепечатывать свои возражения ему, тем более что и они, по-видимому, нуждаются в корректировке.

тарных публицистических целях. В «реальной критике», как понимал ее Добролюбов, главным было представление об искусстве как о самостоятельной духовной реальности; в чем-то оно точнее способно передать жизнь, чем простой замысел и умысел, тенденции художника. В том и заключена великая притягательная тайна искусства, что даже если автор внятно не истолковал воскрешенную им картину жизни или истолковал ее внешне, превратно, она может иметь более глубокое духовное содержание. И разве тем самым критик не приближается к признанию «божественной», то есть в высшем смысле объективной, природы акта художественного творчества?

С упреками добролюбовскому методу как плоской утилитарности связано и третирование реалистической литературы, сводимой к «социальной типажности» и, стало быть, ничтожной перед высшими запросами «духа». Но в том-то и дело, что так называемая «социально-типажная» литература и впрямь лишь мертвая, лишенная объема картинка, если в своем существе она одновременно не является литературой «духа». В свою очередь содержательную «духовную» литературу трудно представить себе в эфирной бесплотности, эманации сущностных сил, если она лишена «типов», живой конкретности лиц, атрибутов реальной художественности.

Так или примерно так воспринимал я наследие Добролюбова, вовсе не тщась спустя сто лет копировать его или «продолжить», но с уважением воспринимая суть уроков «реальной критики».

Важной темой критического раздела «Нового мира» стала тема взаимоотношений писателя и читателя. Сейчас этим мало кого удивишь, разработаны целые социологические программы изучения любителей книги. Но в те годы сама тема читателя была нова, во всяком случае в том повороте, какой ей придал журнал.

С 30-х годов изучение читательского мнения как части общественного сознания начисто прекратилось. О читателе вспоминали, когда назревал очередной идеологический погром. Его мнением пользовались как дубинкой, когда надо было призвать к порядку и урезонить кого-либо из «заблуждавшихся» писателей или «ошибавшихся» ученых. Считалось, что читатель-рабочий или читатель-крестьянин олицетворяет собой как бы «глас народа», стало быть, непререкаемый «глас божий». И если по какому-нибудь поводу в газете появлялось коллективное письмо читателей-сталева-

ров или читателей-хлеборобов, становилось ясно, что дела автора, на сочинения которого они отзывались, совсем плохи. Обычной практикой было, когда «письмо читателя» сочинялось прямо за редакционным столом или «организовывалось» на месте специальным корреспондентом газеты. Эти нравы сталинских времен перекочевали почти без изменения и в хрущевскую эпоху. Памятны письма земляков, негодовавших на Александра Яшина за правдивую и поэтичную «Вологодскую свадьбу», или письма ялтинских таксистов, возмущенных рассказом о водителе Василия Аксенова, или письма рабочих-строителей, опровергавших как злостную клевету изображение прораба в повести Войновича «Хочу быть честным».

«Новый мир» решил переосмыслить фигуру читателя, вернув ей реальное, нефальсифицированное содержание. Вокруг журнала, как это ежедневно подтверждала редакционная почта, сформировалась новая, неравнодушная читательская публика. Ее мнения и оценки отражали неприятие всех видов лжи, тягу к демократии, желание навсегда порвать с догмами сталинизма.

Обилие писем, полученных мною после статьи об Иване Денисовиче, изумляло Твардовского, и это он прежде всего подбивал меня написать статью о взаимоотношениях читателя с критикой. За этой проблемой, по существу, стояло свидетельство того, что общество переросло обветшавшие формы идеологии и недалек кризис правящего догматизма.

Еще одной близко интересовавшей меня темой было соотношение книги, произведения искусства и времени: почему современники так часто ошибаются в оценке родившихся на свет едва ли не в их присутствии шедевров? Хотелось показать, как быстро меняются и линяют репутации, подсказанные конъюнктурой, и как прочна всякая существенная мысль и непотопляемо подлинное искусство.

Скромный случай очерковой книги «Деревенский дневник» Е. Дороша дал мне повод напомнить об опыте прошлого, силе традиции как важнейшей составной части культуры народа. Нынешний читатель легко убедится, что внимание к отечественному прошлому, святыням отечественной культуры, которое хотели потом узурпировать как главную свою идею критики «Молодой гвардии» и «Нашего современника», было громко заявлено на страницах «Нового мира». Кстати, не только о Ростовском кремле, но и о Сергии Радонежском впервые заново заговорил в этом журнале Ефим Дорош.

Статьей о «мудрецах» Островского я прощался на исходе 1969 года со своими читателями. Разбирая старую классическую пьесу, мне хотелось очертить характеры и ситуации типичные для времени, которое потом получит название «эпоха застоя». Ее главные черты определились уже тогда, хотя бесславный апофеоз этого тусклого, гнилого времени был впереди. Островский и Щедрин показались мне наилучшими союзниками, чтобы через голову цензуры объясниться с читателями на тему дня.

«Эзопов язык»? Да. И все же было бы ошибкой слишком политизировать убеждения нашей критики и на все тексты смотреть как на иносказание, требующее политической расшифровки и в целом и во всех частностях. Удел подозрительной по самой природе этого занятия цензуры — искать в каждой фразе опасную для авторитета власти «аналогию», в каждом слове — «неконтролируемый подтекст» (подлинное выражение одного из наших цензоров). Надо ли объяснять, что всякий образ объемен, многопланов, а любая сколько-нибудь существенная мысль структурна и тяготеет к «аналогиям», то есть живет глубиной своих смыслов.

Для критики «Нового мира» художественная литература никогда не была лишь *поводом* к политической фронде. Искусство, литература как таковые занимали нас не меньше, чем политическая злоба дня. Мы ценили художественный дар — как прозрение красоты и интуицию правды. Искусственность была нашим врагом, живая естественность подкупала. Изящество фантазии, юмор, точный вкус ценились вне зависимости от узких идейных «соображений».

По существу, критика «Нового мира» последовательно атаковала главные догмы соцреализма: иерархию тем, связанных с классовостью и партийностью, приоритет положительного героя как «образца для подражания», культ «организаторов» и «вдохновителей» общества; противопоставление «большой» и «малой» правды, апологию подвига в ущерб будничному подвижничеству и т. п.

При перечитывании этих статей есть о чем вспомнить и подумать автору. И среди других мыслей — такая: как быстро, однако, идет время! И то, что требовало таких усилий и изобретательности, нешуточной борьбы, напряженных исканий, что давалось с таким трудом, становится расхожей истиной, относительно которой иной раз берет соблазн воскликнуть: «И только-то?» Но было бы возможно без этого и нынешнее понимание?

5

В отношении «Нового мира» Твардовского к концу его существования и, в особенности, после его гибели обнаружились противники не только «справа», в догматически-сталинистской среде, но и «слева», среди эстетически возбужденных литераторов, которым претила всякая определенность и милее была безопасная умозрительная созерцательность, «амбивалентность», игровое отношение к жизни. Из их стана прежде всего и понеслись упреки критике «Нового мира» в нравственном ригоризме, прямолинейности, слишком добросовестном усвоении традиций Добролюбова. Но это было только начало критики «просветительства» наших 60-х годов.

Что и говорить, моему поколению были свойственны социальные иллюзии, и в искреннем требовании беспрепятственной правды мы порой останавливались перед тем порогом, о котором сказал Твардовский:

...Сама с собой, и то не смела
Душа ступить за некий круг.

Для нас слово «социализм» не было пустым звуком. Но жажда истины была больше. Мы не раз вспоминали пророчество о Христе и Антихристе, которые вновь явятся в мир одновременно, и вся трудность в различении одного и другого окажется в том, что они будут разительно схожи ликом. Говоря о социализме, мы разумели в нем некий идеал, нераздельный с понятиями о свободе, демократии, нравственности, и не уставали критиковать жизненные проявления того, что во времена Хрущева и Брежнева звалось «реальным социализмом».

Нет ничего легче и поверхностнее, чем упрекать ныне критику старого «Нового мира» в излишестве цитат из классиков марксизма, непогрешимых, как «отцы церкви», в избытке поклонов в сторону политической современности (хотя замечу, справедливости ради, что их было куда меньше, чем во всех прочих изданиях.)

В самом деле, ссылки на официальные документы и выступления руководителей в литературной статье — дурная традиция, и ее трудно извинить тем, что ей следовали все. Однако приходится принять в расчет и то, что цитаты служили часто средством самозащиты, иногда попыткой «закрестить углы», чтобы провести через тернии Главлита статью, рисковавшую попасть вследствие нецензурности своего смыс-

ла в корзину. Не говорю уж, что наши оппоненты привыкли орудовать цитатной оглоблей, и мы вынуждены были применять порой то же малоизящное оружие, чтобы выбить оглоблю из их рук, хотя предпочли бы поединок на шпагах логики и смысла.

Однако сознание вынужденности этих уступок казенной словесности у нас было. «Боремся с культом посредством культа»,— невесело прокомментировал Твардовский, уговаривая меня лишний раз сослаться на авторитет Хрущева в оценке повести Солженицына. «Приходится считаться не только с разумом, но и с предрассудком читателя»,— вздыхая, добавлял порой он.

Спора нет, достоин сожаления весь этот отживший способ аргументации. Но не важнее ли другое: насколько пробивается сквозь него новый мир понятий? Обычный в духовной жизни общества случай: новые идеи еще долго выступают в старой одежде. Трибуны Великой французской революции закутывались в античные тоги и подражали ораторам Рима, пока не был создан новый язык собственных формул и символов.

Молодые радикальные публицисты времен перестройки склонны трактовать позицию «шестидесятников» высокомерно и упрощенно. Один из них с простоватой иронией пишет:

«В шестидесятые годы над превозмогавшими стихийные бедствия и исторические катаклизмы людьми склоняли молча головы «комиссары в пыльных шлемах». То были первосвященники и даже боги — они исповедовали и причащали романтиков-шестидесятников, которые считали своим первейшим долгом очистить обитаемый мир от псевдобогов и коварных оборотней.

Тогда была тоже перестройка — ремонтировалось мироздание, корректировалось мифознание»[1].

Не стану возражать по поводу «комиссаров в пыльных шлемах», хотя над молодым Булатом Окуджавой тоже не стал бы зубоскалить. Но тот, кто решился бы приложить эту живописную характеристику ко всем 60-м годам и журналу «Новый мир», в частности, ошибся бы наверняка. Вот уж не соблазняла журнал Твардовского революционная «романтика». И в созидании мифов повинны мы не были, более того, преследовались за их разрушение.

---

[1] Богомолов Ю. Кинематограф, который мы заслужили. «Литературная газета», 6 сентября 1989 г.

«Новый мир» не зря бранили за атаку на «легенды»— разветвленную мифологическую систему, созданную сталинизмом. Надо ли напоминать, что по существу не было ни одной области в общественном сознании и культуре, в истории народа и современности, где не были бы воздвигнуты стальные ширмы сталинизма, закрывающие истину, не нагромождены горы лжи. Господствовала идея воспитания народа, в сознание которого беспрестанным повторением до́лжно было внести, вбить, вколотить психологию немого послушания и покорности власти, которой дано ведать высшие смыслы его блага. Даже в либеральные времена Хрущева инакомыслие искоренялось в принципе, как опаснейшая зараза.

Еще недавно цвела и находила сторонников сладкая и псевдогероическая беллетристика соцреализма, которая создавала «вторую», декоративную действительность — действительность «Братьев Ершовых», романов «Волга матушка-река» или «Знакомьтесь, Балуев!». А в поддержку им теорию, изощренную в лицемерии, которая защищала и охраняла ложь, последовательно затаптывала любые ростки правды.

Твардовский не раз говорил, что предпочитает «реализм без эпитетов», просто реализм. Вся борьба «Нового мира» была борьбой против мифов, за правду изображения, ибо главной задачей было вернуть литературу к подлинной, не затуманенной вымыслом реальности — рассказать людям обо всем, что и как есть: о нищете в колхозах, об армии, о трудной будничной жизни в заброшенных деревнях и маленьких городишках, о том трагическом и горьком, что пережито страной. Был один особенно болезненный узел, в котором сошлось все то, что на официальном языке именовалось «проблема культа личности». Условность этого словоупотребления сознавалась большинством людей: ясно было, что дело не в одной личности, пусть даже такой инквизиторски мрачной, как Сталин.

Но обличение репрессий, насилия над народом, лагерной системы, начатое XX съездом партии, стало сворачиваться под напором консервативных сил. Хрущев в последнее время все очевиднее отступал даже от собственной половинчатой критики. Его преемники Брежнев и Суслов пытались тишком, шаг за шагом вернуться к реставрации сталинизма. В этих обстоятельствах, как хорошо показал в своих недавних работах Ю. Буртин, «Новый мир», который не только не желал отступать от завоеванного XX и XXII съездами,

но вел общественный анализ и критику дальше, глубже, объективно оказался в глухой оппозиции. Несколько лет, по сути, одинокого противостояния пропагандистской машине были куда как нелегки. Но именно тогда капля по капле вырабатывалось новое сознание, способное раскрепостить душу общества.

Картины недавнего прошлого и настоящего подвигали к анализу теории. Социализм был для нас не столько верой, сколько проблемой. Мы не могли считать социализмом то, что построил Сталин, и коммунизмом то, что обещал к 1980 году Хрущев. Если нам готовят упрек в близорукости по отношению к социальному утопизму, мы вправе спросить: кто близорук? Мы всегда знали, что строй, при котором мы живем, слишком мало заслуживает того, чтобы называться социалистическим. А наши оппоненты поверили на слово Сталину, Брежневу и Хрущеву, что они строят или уже построили социализм, и думали, что живут при нем. У кого же дефект зрения, кто более «романтик»?

Хорошо, что для людей нашего времени понятия правды жизни, реального демократизма с уважением прав меньшинства, гуманизма, включающего в себя милосердие, сострадание и т. п., кажутся само собой разумеющимися. Развеялись как дым и недавние грозные противники этих понятий. Оглянешься вокруг — кто же нам возражал, кто встречал улюлюканьем, пасквилями и доносами едва ли не каждый номер журнала? Поле чисто, нет таких.

Людская память слаба и благодушна, и рождается иллюзия, что не было и смысла в борьбе за «очевидности», не было противников, не было и самой борьбы. А наиболее бесшабашные теоретики, смелые на нынешний день, когда любой радикализм, и особенно опрокинутый в прошлое, не стоит и полушки, снисходительно похлопывают по плечу тех, кто сражался с мифами, их же объявляя мифостроителями! Знакомый сюжет...

Что же собственно до моих статей, печатавшихся в 60-е годы в «Новом мире», то читатель этого сборника, надеюсь, убедится, что во всем написанном я исходил отнюдь не из догм казенного «социализма», а из защиты живой реальности, здравого смысла и общечеловеческих нравственных идеалов.

Конечно, я отдаю себе отчет в том, что многого не договорил тогда даже в рамках существовавшего у нас понимания: цензурные условия делали свое дело. Но я намеренно не пытаюсь восстановить в этом издании то, что вымара-

но цензурой, или убрать принужденные оговорки, навязанные мне в последний момент кем-то из товарищей по редакции. И не только потому, что такая текстология через 25 лет при отсутствии исходных рукописей практически затруднительна. Пусть все останется так, как появилось в журнале, как читали это подписчики «Нового мира» 60-х годов. Тогда вернее будет ретроспектива, понятнее наличный тогда уровень критического сознания и путь, пройденный автором и его читателями.

6

В недавнее время все имели возможность наблюдать, как литературная жизнь, которой дали возможность развиваться достаточно свободно, вынесла к публике не только ряд значительных и беззаконно содержавшихся под спудом творений — плодов зрелого разумения и вдохновенного труда, но и множество легковесных экспромтов, абортов мысли, случайных выходок, имевших стимулом игру тщеславия, желания выделиться, перещеголять смелой фразой отличившегося чуть прежде собрата по перу, а то и свести старые счеты. В пенящемся потоке гласности поднялись наверх и замутили зеркало воды придонные слои литературы или, точнее, возлелитературные взвеси. Процесс не сказать чтобы эстетичный на вид, но понятный с естественнонаучной точки зрения. Ослабшая цензурная узда и раскрепощенное редакторское сознание позволили появиться ряду сочинений, в особенности в критико-публицистическом жанре, какие прежде вряд ли имели шанс показаться на свет божий — не из-за своей смелости, но по отчаянной разухабистости смысла и вульгарности слога, невозможных при прежней «застойной», казенно-чопорной благопристойности.

Это коснулось, в частности, и переоценки событий недавней литературной истории. Ничто, пожалуй, среди историко-литературных тем так не задевало публику, как споры вокруг давнего эпизода разгона «Нового мира» Твардовского. Правда, предметом горячего обсуждения была и история травли Михаила Зощенко, и исключение из Союза писателей Бориса Пастернака. Но никто печатно не рискнул высказаться в том духе, что Ахматову и Зощенко травили не безосновательно, а с Пастернаком поступили правильно. (В. Солоухин, правда, попытался свою ответственность оратора, выступившего с трибуны против гонимого поэта, разделить со всеми, кто молча сидел в зале, но понят не был.)

Однако в применении к травле и разгону «Нового мира» в феврале 1970 года виноватых в писательской среде вроде бы не нашлось. Может быть, потому, что среди подписавших пресловутое «письмо одиннадцати» в «Огоньке» («Против чего выступает «Новый мир»?») оказалось три главных редактора изданий, процветавших в годы «застоя» и сохранившихся в прежнем качестве в начальную эпоху перестройки,— «Наш современник», «Молодая гвардия» и «Москва». В этих-то изданиях в 1987—1989 годах и появились одна за другой статьи с ожесточенными нападками на «Новый мир» былых лет, имевшими смысл запоздалого самооправдания. Отголоском тех же настроений явилась и статья М. Синельникова, которую я цитировал вначале.

Полемическая идея была проста: если бы удалось доказать существование принципиального расхождения между Твардовским и его товарищами по журналу, ни о чем более не следовало беспокоиться. В писаниях В. Кожинова, М. Лобанова и некоторых других вырисовывалась такая схема: «Новый мир» печатал хороших русских писателей, имел сильную «деревенскую» прозу, которой покровительствовал Твардовский. И одновременно — тенденциозный отдел критики, противостоящий «патриотическому» направлению и уничтожавший репутации известных писателей из чисто «групповых» соображений. (В 70-е годы Михаил Алексеев с помощью интервьюера «Литературной газеты» распространял даже легенду, что Твардовскому нравились его романы, а отдел критики помещал на них отрицательные рецензии против воли редактора или пользуясь его неосведомленностью.)

Такой ход мысли не был новостью. Попытки вбить клин между Твардовским и его сотрудниками, обнаружить непроходимую пропасть между разделами журнала предпринимались неоднократно и брались на вооружение консервативным партийным аппаратом при «реорганизациях» руководства журнала в 1967-м и 1970 годах.

В действительности дело обстояло проще. Понятия отдела критики точно соответствовали принципам отбора в отделе прозы. И если журнал не мог, руководствуясь своими критериями, опубликовать рукопись Мих. Алексеева или Анатолия Иванова, это значило, что и прочитать на его страницах хвалебную рецензию на свою новинку эти авторы не имели шанса.

Против «Нового мира» нередко выдвигался тезис «групповщины». С 30-х годов этот ярлык был особенно опасен

вследствие ненависти Сталина к любому виду организованной оппозиции. На него падал отсвет статьи Уголовного кодекса, согласно которой групповое преступление каралось суровее, чем индивидуальное. На моей памяти руководивший писательским Союзом А. А. Сурков по любому поводу размахивал жупелом «групповщины» как красной тряпкой, а истинные групповщики всегда оставались в стороне.

На деле, говорил Твардовский, мы можем признать себя групповщиками разве что в том смысле, что признаем наличие в текущей советской литературе двух групп писателей — талантливых и бездарных.

Против плохих писателей, а вернее, против слабых, неталантливых книг, убогих статей и ложных мнений и была направлена острием критика «Нового мира». И это вызывало яростное сопротивление «обиженных» журналом литераторов, которые по самому устройству своего душевно-мыслительного аппарата не могли допустить, что пишут плохо и по одной этой причине заслуживают нельстивого разбора. Каждое критическое замечание расценивалось ими как акция продуманной закулисной войны, хотя тут было лишь обнажение лежащих на поверхности и подвластных здравому смыслу и неиспорченному вкусу недостатков. Незаинтересованным в истине людям напрасно было объяснять, что в своих оценках журнал исходит не из «паритетов» групп, не из разделения привилегий и «власти» в литературе, а из той системы эстетических ценностей, какая связана с понятиями правды, совести, вкуса, меры. То есть того, что как раз и третировалось как абстрактный гуманизм и эстетство.

«Обиженные» между тем сбивались в стаи. Писатели, не наделенные от природы талантом или погубившие его задатки ненавистничеством и компромиссами с неправдой, искали себе защиты и особенно уповали на меценатов из партийного аппарата. Партийные чиновники, руководившие культурой, и в самом деле охотно брали их «под крыло», считая «социально близкими». Плохим писателям нетрудно было убедить бюрократов, что они для них надежнейшая опора, последний бастион защиты соцреализма, авторитета руководителей и т. п. И, стало быть, «Новый мир», сотрудники которого обременены двумя смертными грехами — неуправляемости и нераскаянности,— враг аппарата и, соответственно, преданных ему беззаветно, всецело покорных партийной дисциплине литераторов. Именно потому журнальный Карфаген должен был быть разрушен.

Такова, на мой взгляд, психологическая подоплека имевших и отчетливое политическое содержание событий. Консервативный брежневско-сусловский аппарат, осуществлявший реставрацию сталинизма, но склонный в практической деятельности к стабильности, равновесию и отсутствию перемен, вынужден был вследствие давления с двух сторон — цензурно-репрессивного своего «звена» и негодующих писателей — «решать вопрос» с «Новым миром».

7

Стоило напомнить обо всех этих обстоятельствах, потому что, помимо всего иного, это означало и для меня конец активной критической работы. На исходе 1969 года я как раз был на середине большой полемической статьи о новом романе В. Кочетова. Другая статья — о реализме и натурализме в современной литературе — осталась в набросках. Не осуществлены были планы большой ретроспективной работы о «деревенской прозе».

Вместо этого я получил место в редакции журнала «Иностранная литература», где в течение полутора десятилетий в качестве консультанта читал переводные рукописи. На несколько лет мне вовсе была закрыта возможность печататься, позднее не возбранялось заняться русской классикой — лишь бы не живой советской литературой.

Грех жаловаться на эти малые невзгоды, и я лишь констатирую, как отделился от меня и отошел целый пласт жизни. Надо всем, что было связано с журналом Твардовского, на многие годы опустился глухой черный полог. Сейчас я смотрю на свои статьи тех лет как на написанные совсем в другой жизни и не мною нынешним.

Вспоминаю, как во времена моих литературных дебютов один известный литератор-газетчик воскликнул, когда нас знакомили: «Вы правильно начали. Чтобы сделать себе имя, надо входить в литературу со скандалом!» Я был искренне изумлен таким ходом мысли именно потому, что не мог приложить ее к себе.

Воспоминание о времени, когда я был критиком «Нового мира», осталось счастливым ощущением дела, свободного от пустого тщеславия, атмосферой доброго товарищества и радостью послужить в меру отпущенных сил литературе и людям.

Сентябрь 1989


Статьи

ИВАН ДЕНИСОВИЧ, ЕГО ДРУЗЬЯ И НЕДРУГИ

1

Трудно представить себе, что еще год назад мы не знали имени Солженицына. Кажется, он давно живет в нашей литературе и без него она была бы решительно не полна. Каждый новый его рассказ — хвалит, ругает ли его критика — не оставляет читателя безучастным. О нем говорят, его цитируют, судят его с какой-то особой, необычной для наших литературных споров требовательностью, которая есть первый знак того, что мы по-настоящему задеты и взволнованы. Заурядность располагает к благодушию оценок, но тот, кто поразил нас при первом своем появлении, не может рассчитывать на снисходительность. И таков уж закон читательской психологии или, если угодно, предрассудок ее, что, какие бы новые темы и формы ни разрабатывал Солженицын в «Матренином дворе» или рассказе «Для пользы дела», ему не избежать сравнений с его первой повестью — к выгоде или невыгоде для нее. Так или иначе, но повесть «Один день Ивана Денисовича», с которой А. Солженицын вошел в литературу, остается для большинства читателей как бы эталоном его деятельности художника. Тем полезнее сейчас, когда в критике уже высказаны различные точки зрения на талант Солженицына, оглянуться назад и пристальнее всмотреться в эту маленькую повесть.

«Один день Ивана Денисовича» был прочитан даже теми, кто обычно повестей и романов не читает. Один такой «нерегулярный» читатель сказал мне: «Я не знаю, плохо или хорошо это написано. Мне кажется, иначе и написать нельзя».

Повесть поражала жестокостью и прямотой своей правды.

Это был тот редкий в литературе случай, когда выход в свет художественного произведения в короткий срок стал событием общественно-политическим.

Н. С. Хрущев дал высокую оценку этой повести, тепло отозвался о ее герое, сохранившем достоинство и красоту трудового человека и в нечеловеческих условиях, о правдивости изложения, о партийном подходе автора к явлениям

столь горькой и суровой действительности. Сам факт появления повести был воспринят людьми как подтверждение воли партии навсегда покончить с произволом и беззакониями, омрачавшими недавнее наше прошлое. И понятно, что гражданская смелость автора была отмечена прежде и повсеместнее, чем его художественная смелость.

Иной склонен был думать, что успех писателю принесла сама тема — острая и новая, и еще что Солженицыну ничего не стоило написать свою повесть, потому что Иван Денисович — это он самый и есть — просто сел за стол да записал бесхитростно историю одного своего дня. Мнение лестное для автора, до такой степени слившегося в нашем сознании с героем, но наивное и несправедливое. Правдиво рассказать о жизни заключенных в лагере ничуть не проще, чем написать, скажем, о буднях войны, о стройке или колхозе. Дело здесь не в теме, а в таланте, то есть в чувстве правды автора и умении нам эту правду передать. Что же касается простодушной догадки, что сам Солженицын и есть Иван Денисович, оттого и авторская задача его была легка, то последние рассказы многим помогли разубедиться в этом. Подобно автору «Мадам Бовари», говорившему: «Эмма — это я», Солженицын мог бы сказать о себе, что он — это и старуха Матрена, и молоденький лейтенант Зотов, и партийный работник Грачиков, то есть все те лица, которые изображены в его рассказах с такой высокой объективностью и знанием человеческого сердца, но в которых вовсе не растворяется без остатка личность писателя.

Художественная смелость Солженицына в его первой повести сказалась уже в том, что он не потворствовал обычным нашим понятиям об украшениях художественности. Он не построил, по существу, никакого внешнего сюжета, не старался покруче завязать действие и поэффектней развязать его, не подогревал интерес к своему повествованию ухищрениями литературной интриги. Замысел его был строг и прост, почти аскетичен — рассказать час за часом об одном дне одного заключенного, от подъема и до отбоя. И это была тем бóльшая смелость, что трудно было себе представить, как можно остаться простым, спокойным, естественным, почти обыденным в такой жестокой и трагической теме.

Солженицын разочаровал тех, кто ждал от него рассказа о злодеяниях, пытках, кровавых муках, об эксцессах бесчеловечности в лагере, о мучениках и героях каторги. Странно признаться, но первое впечатление, которое мы испытали, начавши читать повесть, было: и там люди живут. И там ра-

ботают, спят, едят, ссорятся и мирятся, и там радуются малым радостям, надеются, спорят, бывает, подшучивают друг над другом...

Как нарочно (не сомневаюсь, что нарочно), автор выбрал для рассказа относительно благополучную пору в лагерной судьбе своего героя. Ведь было и так, что на Севере, в Усть-Ижме, куда поначалу попал Иван Денисович, зиму без валенок ходили, есть же совсем было нечего, и «доходил» уже Шухов кровавым поносом. Да и режим там был не в пример суровей. «В усть-ижменском скажешь шепотком, что на воле спичек нет, тебя садят, новую десятку клепают. А здесь кричи с верхних нар что хошь...» Но о той поре жизни Иван Денисович вспоминает вскользь, к случаю и обычно для того только, чтобы подчеркнуть преимущества нынешнего Особлага — «здесь поспокойней, пожалуй».

Самое же парадоксальное и смелое, что и в этой сравнительно легкой полосе лагерного срока автор выбирает из длинной череды дней, проведенных Иваном Денисовичем за колючей проволокой, день не просто рядовой, но даже удачный для Шухова, «почти счастливый». К чему это? Не хочет же он в самом деле уверить нас, что и в лагере «жить можно»?

Что пользы в праздных вопросах. Вспомним лучше, какие чувства пережили мы, открыв впервые повесть Солженицына и начавши читать эту казавшуюся неуклюжей, грубовато-небрежной и в то же время подчинявшую нас какому-то своему могущественному ритму прозу:

«В пять часов утра, как всегда, пробило подъем — молотком об рельс у штабного барака. Перерывистый звон слабо прошел сквозь стекла, намерзшие в два пальца, и скоро затих: холодно было, и надзирателю неохота была долго рукой махать.

Звон утих, а за окном все так же, как и среди ночи, когда Шухов вставал к параше, была тьма и тьма, да попадало в окно три желтых фонаря: два — на зоне, один — внутри лагеря.

И барака что-то не шли отпирать, и не слыхать было, чтобы дневальные брали бочку парашную на палки — выносить».

Веско, тяжело, как отрубленные, падают эти слова, и вот уже отодвигается, расплываясь в очертаниях, только что окружавший нас привычный, живой и вольный мир, и мы оказываемся где-то за огромным снежным голым полем, за двумя рядами колючей проволоки, за предутренней тьмою,

раздираемой накрест двумя прожекторами с угловых вышек. Вот сейчас мы очнемся вместе с Шуховым на клопяной вагонке в деревянном, с паутиной инея по стенам бараке. С ним вместе, закутавшим ноги в телогрейку, натянувшим на голову одеяло, еле угревшимся и нездоровым, будем тянуть эти минуты после подъема, пока власть имеющая рука Татарина не сбросит Шухова с нар. И потом выйдем из барака и пойдем за ним по двору, где бегают, запахнувшись в бушлаты и дрожа от мороза, зэки, мимо столба с термометром и рельса на толстой проволоке — в надзирательскую, мыть пол. А после, кое-как управившись с этой работой, опять на мороз...

Так, миновав лишь несколько первых страниц, мы побываем вместе с Шуховым в штабном бараке, санчасти, столовой, а потом вернемся ненадолго к его вагонке —вот уже и весь лагерь как на ладони, кроме разве что БУРа, который стоит за дощатым заплотом в центре лагеря и будет стоять каким-то мрачным наваждением до конца повести, когда туда поведут погорячившегося на «шмоне» кавторанга.

Солженицын делает так, что мы видим и узнаем жизнь зэка не со стороны, а изнутри, «от него». Старый лагерник Шухов живет в тех особых условиях, когда все вещи и отношения получают иную, чем обычно, цену: то, что казалось важным и значительным на свободе, здесь часто выглядит мешающим и лишним, зато другие вещи, прежде мало замечаемые, приобретают ни с чем не сравнимую важность. Надо знать эту иную шкалу ценностей, чтобы понять Шухова. А для этого Солженицыну очень важно рассказать о том, что и как едят его герои, что курят, где работают, как спят, во что обуваются и одеваются, чем укрываются на ночь, как говорят между собою и как с начальством, что думают о воле, чего сильнее всего боятся и на что надеются. Тут как бы полный лексикон подробностей лагерного быта, описанного художником с социально-этнографической точностью, и, наверное, всякому, кто будет писать об этом после Солженицына, невольно придется ступать в его след.

В лагере все делается по своему чину и ряду, в согласии с незнакомыми на воле понятиями обо всем — об удаче и неудаче, о чести и бесчестии, о приличии и неприличии. И разве когда забудешь, раз прочитавши, такую, например, подробность: за едой косточки рыбьи из баланды зэки плюют на стол, собирают их в кучку, а потом смахивают со стола,

и они на полу дохрустывают. «А прямо на пол кости плевать — считается вроде бы неаккуратно».

Такое внимание ко всему обиходу жизни лагеря художественно оправдано еще тем, что Иван Денисович, которого автор дал нам в проводники по каторжному аду, человек по-крестьянски дотошный и практичный, а восемь лет лагеря еще приучили его быть внимательным ко всякой мелочи, ибо от этого зависит благополучие, здоровье и самая жизнь лагерника. Вот он, воспользовавшись оплошностью повара, ловко «закосил» две лишние миски каши; вот подобрал по дороге кусок ножовки: заточить ее — ножичек сапожный выйдет, ему в бараке цены нет,— обувь починяя, подработать можно...

Автор задерживается все время на маленьких удачах Шухова, точно старается растянуть счастливые для него минуты, а драматические моменты его лагерной жизни как бы отводит в тень.

Но ведь и о мере несчастья человека можно дать понятие, рассказав о том, что кажется ему счастьем. Все, к чему давно притерпелись глаза Ивана Денисовича, что вошло в его быт и стало казаться обычным, по существу своему страшно и бесчеловечно. И когда мы читаем в конце повести, что Шухов засыпал «вполне удоволенный», потому что на дню у него выдалось много удач: в карцер не посадили, на Соцгородок бригаду не выгнали, в обед он «закосил» лишнюю кашу и т. д.,— это приносит нам не чувство облегчения, но чувство щемящей, мучительной боли.

О том, что день этот для Ивана Денисовича был «почти счастливым», автор говорит без тени саркастической усмешки, со спокойной серьезностью. Шухов в самом деле доволен своим днем, хотя удачи его большей частью проявились, так сказать, в негативной форме; они состояли в том, что на этот раз он избежал обычных лагерных напастей: «не посадили... не выгнали... не попался... не заболел». И если все-таки сквозь строгую объективность рассказа проступает здесь горькая ирония, то это ирония самого положения вещей, самих обстоятельств, в которых такой день может считаться счастливым. В этом и состоит сила автора, что он смотрит на жизнь одновременно вместе со своим героем и дальше, глубже его.

Если бы Солженицын был художником меньшего масштаба и чутья, он, вероятно, выбрал бы самый несчастный день самой трудной поры лагерной жизни Ивана Денисовича. Но он пошел другим путем, возможным лишь для

уверенного в своей силе писателя, сознающего, что предмет его рассказа настолько важен и суров, что исключает суетную сенсационность и желание ужаснуть описанием страданий, физической боли. Так, поставив себя как будто в самые трудные и невыгодные условия перед читателем, который никак не ожидал познакомиться со «счастливым» днем жизни заключенного, автор гарантировал тем самым полную объективность своего художественного свидетельства и тем беспощаднее и резче ударил по преступлениям недавнего прошлого.

Сила этого простого эпического рассказа об одном обычном дне лагерного срока еще и в том, что, когда мы читаем, как Шухов встает, как завтракает, как ведут его на работу, как он работает, как обедает в перерыв, как возвращается с работы,— когда проходит перед нами весь этот обычный порядок трудового дня, мы не можем не думать о том, что и как делал бы Шухов, будь он на воле, и еще о том, чем тогда, в эти дни и часы, были заняты мы сами.

В повести точно обозначено время действия — январь 1951 года. И не знаю, как другие, но я, читая повесть, все время возвращался мыслью к тому, а что я делал, как жил в это время. Помню, ходил в университет на Моховой по утреннему скрипучему снежку мимо Кремля, любил смотреть на его красивые, недоступные, чуть подбеленные изморозью стены, сдавал зимнюю сессию, зубрил только что введенный курс «сталинского учения о языке», сочинял сценарий студенческого капустника, бегал на дружеские вечеринки... В том январе газеты писали о прокладке русла Волго-Дона и о скоростных плавках стали, об укрупнении колхозов и продвижении на север культуры грузинского чая, о близких выборах и о войне в Корее, о юбилее Алишера Навои и финальных играх на кубок по хоккею. Страна жила своими большими и малыми заботами, и мы жили всем этим вместе с нею.

Но как же я не знал об Иване Шухове? Как мог не чувствовать, что вот в это тихое морозное утро его вместе с тысячами других выводят под конвоем с собаками за ворота лагеря в снежное поле — к объекту? Как мог жить я тогда так мирно и самодовольно? Вроде тех девушек-студенток, что повстречались бригадиру Тюрину в поезде: «Едут мимо жизни, семафоры зеленые...»

Вот от каких мыслей труднее всего отвязаться.

2

Но тут я слышу голос, заставляющий меня вздрогнуть: «И все же хочется спросить: правы ли некоторые наши критики, безоговорочно принимающие образ Шухова таким, каким он дан в повести?» Это спрашивает Ф. Чапчахов из журнала «Дон» (1963, № 1). Немного озадачивает сама форма вопроса: можно подумать, что критик был коротко знаком с Иваном Денисовичем Шуховым еще прежде, чем прочел о нем в повести. Такой Иван Денисович, каким мы вместе с миллионами читателей узнали его из книги Солженицына, оказывается, не сходится с тем Иваном Денисовичем, каким рисует его воображение критика. Сугубо профессиональный феномен восприятия! Подобное раздвоение впечатлений вряд ли возможно у обыкновенного читателя, но в критике оно встречается.

Как тут не вспомнить о старом-престаром различии двух способов критики — нормативного и аналитического. Коротко говоря, нормативный подход состоит в том, что у критика еще до знакомства с произведением, о котором он будет судить, готовы понятия обо всем, что касается этого произведения. Критик заранее знает, как должен выглядеть основной герой, чем должен завершаться конфликт, в каких пропорциях должны находиться светлые и темные краски, каков при этом должен быть «фон» и т. п. Читая затем книгу, он производит несложную работу, в чем-то схожую с портняжным ремеслом: накладывает готовые мерки, прикидывает, соответствует ли результат прежним измерениям, закрепленным в своде правил, и если нет — находит произведение неудачным, если да — отходит удовлетворенный. Хуже всего, когда такой критик начинает советовать автору одно укоротить, другое «припустить», прикидывая при этом платье на себя или, что не лучше, на того стандартного «болвана», который торчит в углу прихожей в ателье.

В противоположность нормативному аналитический способ критики состоит в том, чтобы подходить к произведению как к отражению живой, противоречивой, непрестанно меняющейся жизни и, исходя из свидетельства художника, выносить суд о самом произведении и о жизни, в нем изображенной. Все это — азы материалистической эстетики, которые были провозглашены еще Добролюбовым и научное подтверждение которым мы находим в ленинской теории отражения. Если их приходится повторять, то лишь потому, что нормативная критика, не слишком обнажающая свою

уязвимость, пока она имеет дело с книгами, написанными по нормативным же правилам, становится крайне беспомощной и неумелой, попросту теряется, когда ей приходится столкнуться с произведением, возникшим из глубины жизни, передающим ее сложную диалектику, открывающим что-то действительно новое, прежде в литературе не испробованное.

Отношение критики к повести «Один день Ивана Денисовича» сложилось не просто. Горячо поддержанная при появлении печатью (рецензии в «Правде», «Известиях», «Литературной газете»), повесть позднее в некоторых журнальных статьях получила не сходную с первоначальной, осторожно скептическую и даже откровенно отрицательную оценку. Никто, впрочем, не выражал сомнения в пользе открытого обсуждения в литературе столь острой темы. Критика повести пошла по другому руслу.

Выступившая с обзором прозы Л. Фоменко нашла, что повесть Солженицына «еще не дает всей правды о тех временах». «Повесть Солженицына при всей ее художественной отточенности и жестокой, горькой правде,— писала она в «Литературной России» (11 января 1963 года),— все же не раскрывает всей диалектики времени. Здесь выражено страстное «нет!» сталинскому порядку. В Шухове и других сохранена человечность. Но повесть не поднялась до философии времени, до широкого обобщения, способного обнять противоборствующие явления эпохи». Вскоре на страницах того же издания («Литературная Россия», 18 января 1963 года) это утверждение было оспорено. Г. Ломидзе здраво рассудил, что нельзя требовать от автора объять необъятное. Он обратил внимание Фоменко на то, что Солженицын написал не роман-эпопею, а всего лишь маленькую повесть. «Как это в одном дне жизни заключенного возможно схватить диалектику всех связей, борений и противоречий эпохи!»— возражал Г. Ломидзе.

Сочувствуя второму критику, нельзя, однако, признать сильным его аргумент. Сам того не желая, он принял какой-то извиняющийся тон и невольно прибег к той же нормативной системе понятий, что и его оппонент, пытаясь установить некую иерархию жанров, согласно которой роман-эпопея в отношении правды изображения заранее получает преимущество перед повестью. Но разве нельзя и в маленьком рассказе «подняться до философии времени, до широкого обобщения»? Разве это не аксиома, что художник, если он художник истинный, способен в малой капле отразить целый мир?

Что же до повести Солженицына, то удивляться надо, на наш взгляд, не тому, что он чего-то «не отразил» и «не обобщил», а тому, напротив, как широко захватил он жизнь, как много сумел рассказать в столь малых пределах, как один день одного лагерника. В самом деле, мы не только узнали обиход жизни заключенных, их подневольную работу и скудный радостями быт. Мы узнали там людей, в каждом из которых отозвалось что-то типическое, существенное для понимания времени.

Герои Солженицына, разделившие одну судьбу с Иваном Денисовичем, появляются в повести незаметно и просто, словно переступают бесшумно порог, не требуя особого представления со стороны автора; они не позируют перед читателем, погруженные в свои дела и заботы, часто всего лишь несколькими словами перекинутся с Шуховым и уступят место другим, а потом в течение этого долгого дня появятся еще не однажды, уже как хорошо знакомые и близкие нам чем-то люди — бригадир Тюрин, кавторанг Буйновский, герой Бухенвальда — Сенька Клевшин, Цезарь Маркович, мальчонка Гопчик... Крестьяне, солдаты, люди интеллигентного круга, они думают о многом по-разному и говорят о разном — не только о повседневном лагерном быте, но и о том, с чем связано их прошлое: о коллективизации, о войне, об искусстве, о том, как живет деревня,— и это очень важные страницы книги. Чего стоит одна история жизни бригадира Тюрина, рассказанная им самим,— поразительное по своей глубине и силе место повести!

Так можно ли упрекать писателя за бедность и неполноту его изображения? Перед нами предстал мир многосторонний и живой, со множеством своих связей, качеств, отношений, не сводимых к одной лишь специфике «лагерной темы». Потому что, заклеймив произвол, Солженицын показал и то, как люди, в обычной, «вольной» жизни различные между собою, в этих исключительных условиях с особой резкостью и открытостью проявляют заложенные в них и прежде свойства — будь то сила духа, уважение к труду, внутренняя честность или приспособленчество, жалкий паразитизм. В лагере Солженицына интересовал не только лагерь — его интересовали люди и эпоха, или, если сказать конкретнее, советские люди в эпоху культа личности. «Многих людей, обрисованных здесь в трагическом качестве «зэков»,— замечал Твардовский,— читатель может представить себе и в иной обстановке — на фронте или на стройках послевоенных лет. Это те же люди, волею обстоятельств поставлен-

ные в особые, крайние условия жестоких физических и моральных испытаний». Не в этом ли истинный масштаб повести, широта ее обобщения?

Нельзя упускать из виду и то, что в художественном произведении в отличие, скажем, от статистического справочника достоинство полноты и многосторонности определяется не количеством затронутых тем, а качеством самого изображения. У настоящего художника в одной беглой, вскользь оброненной детали жизнь предстанет более многообразно, чем в торопливом «отражении» десятков тем в каком-нибудь пухлом иллюстративном романе.

Иначе считают авторы мелькающих время от времени в некоторых журналах придирчиво раздраженных отзывов о повести Солженицына. Отзывы эти обычно носят характер булавочных уколов исподтишка, и их вовсе не стоило бы замечать, если бы они не стали в последнее время слишком назойливыми. Критику «Огонька» ничего не стоит, например, расхваливая новый роман И. Лазутина — автора популярного детектива «Сержант милиции», с младенческой литературной безответственностью заметить: «В отличие от повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» роман И. Лазутина поворачивает перед нашими глазами множество граней жизни» («Огонек», 1963, № 39). Так и сказано, как о вещи само собой разумеющейся, что в отличие от повести Солженицына роман И. Лазутина многогранен. Что поделаешь, если автору этой заметки не дорога его критическая репутация, но зачем он ставит в неловкое положение автора книги, которую хочет похвалить, и журнал, где он это печатает?

Вообще говоря, когда Солженицына упрекают в том, что он рассказал в своей повести не все, что можно было бы рассказать о лагерях тех лет и о жизни страны в целом, удивляет искусственный характер этих требований, род странной неблагодарности по отношению к писателю. Вместо того чтобы подивиться его таланту и гражданскому мужеству, тому, как глубоко и правдиво все в нарисованной им картине, где не найдешь, кажется, ни одной точки, ни одного штриха вымученного и фальшивого,— автора начинают укорять в том, что и за пределами его картины осталось немало предметов и лиц, достойных изображения. Такая ненасытная требовательность еще понятна, когда она есть часть признательности художнику за его работу и поощрение к новым трудам, но она мелка и неумна, когда с помощью такого приема хотят бросить тень и на само произведение

как на что-то неполноценное, недовершенное. И скверно выглядит тот критик, который, узнав от Солженицына о трагедии жизни Ивана Денисовича, пережив первое потрясение и едва дав ему устояться, спешит учить писателя, как надо было рассказать об этом, чтобы удовлетворить его сполна.

Тут надо сделать оговорку. Мы принимаем как нечто безусловное, что первым движением души любого читателя повести будет горячее сочувствие ее герою, чувство горечи и возмущения при виде безвинно осужденных на жесточайшие муки людей, негодование по поводу злодеяний поры культа личности. И трудно представить себе такого читателя, который в качестве главного впечатления от повести вынесет недовольство самим Иваном Денисовичем, его характером, образом мыслей, поведением в лагере и т. п. Трудно, но не вовсе невозможно, потому что такой читатель существует. Это критик Н. Сергованцев, написавший для журнала «Октябрь» статью «Трагедия одиночества и «сплошной быт» (1963, № 4).

Указав вначале, что, на его взгляд, повесть Солженицына «содержит в себе немало глубоких противоречий», Н. Сергованцев предъявляет Ивану Денисовичу Шухову настоящий обвинительный акт, составленный по всем правилам нормативной критики и напоминающий о тех показательных судах, какие устраивались у нас в двадцатые годы в школах над литературными героями Онегиным и Печориным, когда ученики, поощряемые наставниками-педологами, учились искусству общественного поношения. Я приведу это рассуждение Н. Сергованцева возможно полнее, позволив себе лишь выделить в тексте некоторые места, на которые хочется обратить специально внимание читателя:

«Герой повести, Иван Денисович, не является исключительной натурой: *это «рядовой» человек, притом «рядовой» в самом точном смысле этого слова. Его духовный мир весьма ограничен, его интеллектуальная жизнь не представляет особого интереса.* Но в целом Иван Денисович в немалой мере интересен. Чем же?

Прежде всего тем, что именно «рядовой», обыкновенный человек поставлен в центр трагических событий, что все события переданы сквозь «призму» его восприятий. Хочется знать, как же простой человек, выдвинутый автором в качестве глубоко народного типа, будет осмысливать ту потрясающую обстановку, которая его окружает.

И по самой жизни, и по всей истории советской литерату-

ры мы знаем, что типичный народный характер, выкованный всей нашей жизнью,— это характер борца, активный, пытливый, действенный. Но Шухов *начисто лишен этих качеств. Он никак не сопротивляется трагическим обстоятельствам, а покоряется им душой и телом (?). Ни малейшего внутреннего протеста, ни намека на желание осознать причины своего тяжкого положения, ни даже попытки узнать о них у более осведомленных людей — ничего этого нет у Ивана Денисовича.* Вся его жизненная программа, вся философия сведена к одному: выжить! Некоторые критики умилились такой программой: дескать, жив человек! Но ведь жив-то, в сущности *страшно одинокий человек, по-своему приспособившийся к каторжным условиям, по-настоящему даже не понимающий неестественности своего положения.* Да, Ивана Денисовича замордовали, во многом обесчеловечили крайне жестокие условия — в этом не его вина. Но ведь автор повести пытается представить его примером духовной стойкости. *А какая уж тут стойкость, когда круг интересов героя не простирается дальше лишней миски «баланды», «левого» заработка и жажды тепла».*

Здесь критик прерывает свой прокурорский монолог, чтобы сообщить читателю, что он не собирается «строго судить героя А. Солженицына». «...Мой жизненный опыт не дает мне на это права»,— спохватывается он. Но, разделавшись с литературными приличиями при помощи этой фигуры вежливости, молодой критик с удвоенной энергией обличает Ивана Денисовича, черты характера которого, как считает он, унаследованы «не от советских людей 30—40-х годов», а от патриархального мужичка. «Не от советских людей...»— критический прием, слишком хорошо известный, но в последние годы не практиковавшийся в литературе. Н. Сергованцев снова вводит его в оборот.

Даже когда Н. Сергованцев вспоминает, что с Шуховым мы знакомимся в условиях, мягко говоря, необычных, в каких мы впервые видим героя советской литературы, он делает это так, что все камешки опять-таки летят в огород Шухова: «Та суровая действительность, в которой жил Шухов, могла по-всякому изуродовать человека». Бросается в глаза, что, говоря о «суровой действительности», в которой «жил» Иван Денисович, критик выбирает здесь слова эпически спокойные, зато уж с Шуховым не церемонится — суровая действительность его «изуродовала», «планомерно вытравляя в нем,— как пишет дальше критик,— все человеческое».

Особенно настаивает Н. Сергованцев на «трагедии одиночества», якобы определяющей образ Ивана Денисовича. «Узость «жизненной программы» Ивана Денисовича,— пишет критик,— привела к тому, что он, в сущности, одинок. Ни Алеша-баптист, ни кавторанг Буйновский, ни Цезарь — его соседи по бараку — не смогли стать близкими ему людьми. Автор не раз подчеркивает, что Иван Денисович не понимает многих своих собратьев по несчастью... Не понимает Иван Денисович и жизнь, которая осталась за колючей проволокой. «Жизни их не поймешь»,— думает он».

Итак, окончательный вывод: «Нет, не может Иван Денисович претендовать на роль народного типа нашей эпохи».

Весьма необъективно расценив далее рассказы Солженицына «Матренин двор» и «Случай на станции Кречетовка» (в последнем критик усмотрел идею «сострадания к предателю»), Н. Сергованцев отнес произведения писателя к числу тех, которые «оставляют чувство глубокой неудовлетворенности, поскольку воссоздают жизнь односторонне, без исторической перспективы», и тут же заодно отказал им в художественности, поскольку «истинно художественное произведение открывает перед читателем необозримые горизонты жизни», а у Солженицына он этого не обнаружил.

Пусть не сердится читатель, что мы так подробно цитируем и пересказываем суждения Н. Сергованцева. Они интересны по крайней мере в двух отношениях. Во-первых, статья Н. Сергованцева единственная, в которой выражено прямое и безусловное осуждение всего творчества Солженицына в целом. Во-вторых, потому, что в своем отношении к образу Шухова он с наибольшей резкостью и определенностью выразил то, что высказывалось более смутно и осторожно в некоторых других статьях вроде уже упомянутой выше статьи в журнале «Дон». Таким образом, точка зрения Н. Сергованцева не является сугубо индивидуальной, субъективно исключительной. И хотя я не думаю, чтобы среди читателей нашлось много ее сторонников, она заслуживает внимания как выражение некоторой позиции, пусть не очень прочной, но упорной в своих пристрастиях, унаследованных от вчерашнего дня нашей жизни.

Пожалуй, первое, что отмечаешь в рассуждениях Н. Сергованцева, это его небрежно-ироническое отношение к самой задаче изображения «рядового» человека-труженика, «интеллектуальная жизнь» которого не представляет для критика интереса. Снисходительно, свысока отзываясь о духовном мире Ивана Денисовича, он выговаривает ему за

невнимание к мнению людей «более осведомленных». Сам Иван Денисович выглядит здесь как безнадежно тупое и ограниченное существо, которому, по его крестьянской темноте, остается лишь внимать людям «активным» и «пытливым». Критик досадует, что у героя Солженицына не возникает даже потребности получить у этих людей необходимые указания и разъяснения насчет своей судьбы.

Что могли ответить на вопросы Ивана Денисовича «осведомленные люди» в Особлаге зимой 1951 года — об этом еще следует подумать. Для нас несомненно другое — заслуга писателя, выбирающего своим героем человека, условно говоря, рядового и обыкновенного.

Впрочем, рядовым человек кажется тому, кто торопливо проходит перед фронтом, не заглядывая в лица. Тому же, кто сам стоит в ряду, его положение не кажется ни рядовым, ни обыкновенным.

Появление в литературе такого героя, как Иван Денисович,— свидетельство дальнейшей демократизации литературы после XX съезда партии, реального, а не декларативного сближения ее с жизнью народа. Чехов говорил, что о Сокра́те легче писать, чем о ба́рышне или кухарке. Опыт показывает, что легче писать и об академиках-селекционерах, о секретарях райкома, о главных агрономах и директорах МТС, чем об Иванах Денисовичах и тетках Ма́тренах. В годы культа личности многие литераторы привыкли больше интересоваться тем, что происходит в комнате правления колхоза, чем под всеми остальными крышами деревенских изб. Не оттого ли изображение Солженицыным героя рядового, обыкновенного воспринимается критиком как опасная новизна?

Спору нет, для советской литературы, как ни для какой другой, важна тема руководителей, организаторов и вдохновителей. Однако, если исходить из марксистско-ленинского взгляда на вещи, эта тема по меньшей мере неполна без изображения людей руководимых и организуемых, людей самых обыкновенных, несущих ношу каждодневного труда, составляющих, по выражению Ленина, «самую толщу широких трудящихся масс». Так что ирония по поводу «рядового», обыкновенного человека тут ни к чему.

«Рядовой» герой Солженицына кажется Н. Сергованцеву беззаконно пробравшимся в литературу, и он старается возможно гуще очернить его, чтобы отказать ему в народности. Если подытожить кратко суждения критика о Шухове, то они сводятся к тому, что, во-первых, Иван Денисович

примирился, приспособился в лагере, утерял человеческие черты; во-вторых, что животные интересы целиком подчинили его себе и не оставили места для сознательного, духовного; в-третьих, что он трагически одинок, разобщен с другими людьми и едва ли не враждебен им.

Такое толкование повести не должно удивлять, поскольку Н. Сергованцев, верный приемам нормативной критики, рассуждает как бы вне и вопреки тексту книги. Следя за его рассуждениями, в которых странное раздражение и демагогический пафос в избытке возмещают логику, начинаешь думать даже, что он перепутал и прочитал по ошибке другую вещь, а не ту, что написана Солженицыным и называется «Один день Ивана Денисовича».

Ведь в этой повести о Шухове и его судьбе говорится совсем иначе.

3

О прошлом Ивана Денисовича знаем мы мало, но и того, что знаем, достаточно, чтобы понять, каков он есть человек. Жил Шухов до войны в маленькой деревне Темгенево, работал в колхозе, кормил семью — жену и двух дочек. Началась война — на войну пошел и воевал честно: был ранен на реке Ловать, ему бы в медсанбат, а он «доброй волею в строй вернулся». Потом армию окружили, многие попали в плен, но Шухов из плена бежал и по болотам да по лесам к своим выбрался. А тут обвинили его в измене: мол, задание немецкой разведки выполнял. «Какое ж задание — ни Шухов сам не мог придумать, ни следователь. Так и оставили просто — задание».

Сказано это со спокойным и горьким юмором, но, признаться, от юмора такого — мурашки по коже. Словно сидят они со следователем рядком и беседуют дружелюбно, как дело обставить поудобнее, что Шухов-де родине изменил, за которую кровь пошел проливать и столько вытерпел. В самом же деле знал Шухов, что, если не подпишешь,— расстреляют, и хотя можно представить себе, что он в те минуты пережил, как внутри горевал, удивлялся, протестовал, но после долгих лет лагеря он мог вспомнить об этом лишь со слабой усмешкой: на то, чтоб всякий раз возмущаться и удивляться, не хватило бы никаких сил человеческих.

Умирать ни за что ни про что было глупо, бессмысленно, противоестественно. Шухов выбрал жизнь — хоть лагерную,

скудную, мучительную, но жизнь, и тут задачей его стало не просто выжить как-нибудь, любой ценой выжить, но вынести это испытание судьбы так, чтобы за себя не было совестно, чтобы сохранить уважение к себе. Может быть, Иван Денисович и не рассуждал так заранее, даже наверное не рассуждал, но сердцем именно так чувствовал и руководился этим чувством.

Упрекают Ивана Денисовича в том, что он будто бы примирился с лагерем, «приспособился» к нему. Но не то же ли это самое, что упрекать больного за его болезнь, несчастного за его несчастье! Конечно, опыт восьми лет каторги в Усть-Ижме и Особлаге не прошел для Шухова даром, он выработал в себе некоторые внешние реакции, которые тут есть как бы условие существования: соблюдай лагерный режим, поклонись надзирателю, не пускайся в препирательства с конвоем — ведь «качать права» перед Волковым не только опасно, но бессмысленно. И можно лишь удивляться, в какой целостности остаются при этом основные его нравственные понятия, как мало поступается он своей гордостью, совестью, честью. Его житейская мудрость и практическая сметка, лукавство и знание, что чего стоит,— эти свойства, которые в крови у русского крестьянина и рождены опытом не одного дня, сохраняют в Шухове силу жизненности, помогающую ему перенести тяжелейшие страдания и остаться человеком.

И ведь это при том, что такое большое, порой всепоглощающее, значение имеют для Ивана Денисовича в лагере две заботы — не ослабеть от голода и не замерзнуть. В условиях, чем-то схожих с изначальной борьбой за существование, заново обнаруживается ценность простейших «материальных» элементов жизни, того, что всегда и бесспорно необходимо человеку,— еды, одежды, обуви, крыши над головой. Лишняя пайка хлеба становится предметом высокой поэзии. Новым ботинкам Ивана Денисовича автор слагает целую оду: «...в октябре получил Шухов (а почему получил — с помбригадиром вместе в каптерку увязался) ботинки дюжие, твердоносые, с простором на две теплых портянки. С неделю ходил как именинник, все новенькими каблучками постукивал. А в декабре валенки подоспели — житуха, умирать не надо. Так какой-то черт в бухгалтерии начальнику нашептал: валенки, мол, пусть получают, а ботинки сдадут. Мол, непорядок — чтобы зэк две пары имел сразу. И пришлось Шухову выбирать: или в ботинках всю зиму навылет, или в валенках, хошь бы и в оттепель, а ботинки отдай. Бе-

рёг, солидолом умягчал, ботинки новехонькие, ах!— ничего так жалко не было за восемь лет, как этих ботинок».

И с той же доброй крестьянской обстоятельностью и даже с ноткой нежности говорится о табаке, который продает латыш: «Хороший у него самосад, крепкий в меру и духовитый. Буроватенький такой». И о каше: «...ложкою обтронул кашу с краев. Вот эту минуту надо было сейчас всю собрать на еду и, каши той тонкий пласт со дна снимая, аккуратно в рот класть и во рту языком переминать».

Еду автор описывает особенно подробно, основательно, можно даже сказать — любовно, потому что это желанная, поэтическая минута в жизни лагерника: ведь он живет здесь «для себя». «Не считая сна, лагерник живет для себя только утром десять минут за завтраком, да за обедом пять, да пять за ужином». Так что, как ни странно это прозвучит, за едой он больше всего чувствует себя личностью, человеком, который над собою волен. Тут уж его интерес, его право распоряжаться собой.

Важно и другое. Лишняя пайка хлеба, которой так дорожит Иван Денисович и о которой так много думает,— не просто поддержка и утеха для вечно ноющего желудка, но средство независимости от начальства, «кума», богатого лагерника, первое условие внутренней самостоятельности. Пока сыт и силы еще есть для работы — и в голову не придет унижаться, выпрашивать, «шестерить». Шухов всегда рад разжиться хлебом, добыть табачку, но добыть не как «шакал» Фетюков, рыскающий по тарелкам и униженно засматривающий в глаза, а так добыть, чтобы не уронить себя, соблюсти свое достоинство.

Солженицын очень тонко и последовательно отмечает эту связь материальной, так сказать, и нравственной стороны дела. Шухову на всю жизнь запомнились слова первого его бригадира, старого лагерного волка Куземина: «В лагере вот кто погибает: кто миски лижет, кто на санчасть надеется да кто к куму ходит стучать». Эти три выхода ищут для себя нравственно слабые люди, их-то и ждет в самом деле позорное приспособление. Слова Куземина верны уже в том прямом и простом смысле, что, выбирая легкое, человек теряет сопротивляемость, и это часто приводит к физической гибели. Но еще важнее и безусловнее тут некий нравственный закон: Куземин предупреждает против гибели моральной. Здоровая народная нравственность запрещает такое самоунижение, как миски лизать,— человек не должен превращаться в животное, не должен терять чувство достоинства. То же и с

санчастью. Начнешь надеяться на болезнь — глядишь, и совсем расклеился, раскис... Я уж не говорю о третьем — кто ходит к «куму», оперуполномоченному, «стучать»: тот вовсе погибший человек, хоть в обыденном смысле его судьба может сложиться благополучно. «Насчет кума — это, конечно, он загнул,— поправляет Куземина Иван Денисович.— Те-то себя сберегают. Только береженье их — на чужой крови».

Шухова не берут все эти низкие соблазны, потому что другая у него основа жизни, другой неписаный кодекс нравственности — нравственности трудового человека. Эта внутренняя основа крепка и строга у него настолько, что не расшатали и не погубили ее долгие годы каторги. Он не махнул на жизнь рукой и не опустился, остался тем же работящим и честным крестьянином, солдатом, мастеровым. И когда автор вскользь замечает о Шухове, что «не мог он себя допустить есть в шапке»,— за этой одной подробностью возникает целый мир представлений, нравственных понятий, стойко охраняемых в себе Иваном Денисовичем. Тут не только верность добрым обычаям и традициям «нормальной», вольной жизни, а пронесенное через все муки, не потерянное в унижениях лагеря человеческое достоинство.

При всей объективности своего художественного письма Солженицын умеет сказать о герое прямо и ясно, не оставляя повода для двух толкований. С уважением и даже какой-то гордостью за своего героя говорит автор о бессребреничестве Ивана Денисовича, его неумении и нежелании ловчить: «Шухов же сорок лет землю топчет, уж зубов нет половины и на голове плешь, никому никогда не давал и не брал ни с кого и в лагере не научился».

Иван Денисович не считает грехом подработать, услуживая товарищам по бараку: сшить богатому бригаднику чехол на рукавички или в посылочную за Цезаря Марковича постоять — тут его труд, его руки, его расторопность, и стыда в этом нет. Но, получая для Цезаря посылку, он не выпрашивает у него свою долю и даже не завидует ему. Это уже больше, чем просто выжить, выжить любой ценою. «Но он не был шакал даже после восьми лет общих работ,— говорит о нем автор,— и чем дальше, тем крепче утверждался». Слово «утверждался» не требует тут дополнений — «утверждался» не в чем-то одном, а в общем своем отношении к жизни.

И это при том, что Шухов слишком хорошо знает цену пайке хлеба и теплой одежде и поневоле постоянно привязан мыслями к тому, как бы не пропал припрятанный им в мат-

расе кусок или как удобнее приспособить на лицо «тряпочку с рубезочками», чтобы не обморозиться на ходу.

Конечно, все эти заботы легко можно счесть прозаическими, мелкими и высокомерно пожурить Ивана Денисовича за узость его кругозора и за то, что интересы его не простираются дальше лишней миски баланды и жажды тепла. Можно, уподобившись птицам небесным, которые не сеют, не жнут, а сыты бывают, презирать в душе разговоры о голоде, холоде, пайке хлеба, о какой-то тряпочке с рубезочками, о магаре. Можно, не ведаясь с такими бедами, как недоедание, недосыпание, пронизывающий до костей холод, относиться к этому слегка брезгливо: зачем вспоминать о неприятном — давайте говорить о высоком, о жизни духа, о сознательности... Но чего стоит такое фальшивое идеальничанье? И не кажется ли оно смешным перед мужественной правдой и большой идейностью повести Солженицына?

Что-то похожее на эти сентенции внушает Ивану Денисовичу Алешка-баптист: «Молиться не о том надо, чтобы посылку прислали или чтоб лишняя порция баланды. Что высоко у людей, то мерзость перед богом! Молиться надо о духовном...» Слова Алешки как будто и бескорыстны и искренни, но как наивна и бессильна его вера по сравнению с мужицким здравым смыслом Ивана Денисовича.

У Шухова — такая внутренняя устойчивость, вера в себя, в свои руки и свой разум, что и бог не нужен ему. И тут уже несомненно, что эти черты безрелигиозности в широком смысле слова — вопреки мнению критиков, твердящих о патриархальности Шухова,— не из тех, что бытовали в народе от века, а из тех, что сформировались и укрепились в годы советской власти.

По инерции Иван Денисович еще иной раз перекрестится — но в ад и в рай он не может верить и не верит. Он верит в себя, в свой труд, верит в товарищей по бригаде, в бригадира Тюрина, а мы верим в него как в живую частицу народа. И это самая материальная и в то же время самая духовная вера.

В том и заключается для нас оригинальность и высокое значение Солженицына как художника, что духовное содержание он открывает не вне своего «рядового» героя и его бедного, страшного быта, не поверх его, а в нем самом, в трезвой и точной, без прикрас, картине лагерной жизни.

Шухов рассуждает и в самом деле мало, не философствует, не умствует специально, но ведь почти все, что мы узнаем из повести,— это от него, Ивана Денисовича, мы

узнаем, и можно только подивиться тому, какой у него острый, чуть ироничный и по-народному точный взгляд на вещи. Вот думает он, например, о строительстве нового объекта Соцгородка в снежном голом поле, где заключенные должны, прежде чем строить, «ямы копать, столбы ставить и колючую проволоку от самих себя натягивать — чтоб не убежать». Сказано — как припечатано. И хоть повод для этой мысли был совсем конкретный — очень уж не хотелось Шухову, чтобы их с утра на тот новый объект погнали,— но стоит за этим и более общее сознание бессмыслицы и бесчеловечности всей системы репрессий против ни в чем не повинных советских людей как против врагов советской власти, иначе сказать, против себя же самих.

Шухову нету времени на праздные мысли; все его заботы так истинны и неотложны, что ему не приходится их выдумывать, они сами за ним идут и требуют постоянной сообразительности, постоянного напряжения сил — физических и духовных. А духовное для Шухова, как я уже сказал, это не абстрактное философствование, а непосредственное отношение к жизни, к людям и к труду,— к труду, может быть, прежде всего.

В сцене кладки стены здания ТЭЦ Шухов проявляется весь, и обойти эти страницы — значило бы не понять самого главного в Иване Денисовиче. Уж и когда, не запомню, читали мы в нашей прозе такое поэтическое и одухотворенное описание простого рабочего труда; автор так окунает нас в его ритм и лад, что, кажется, сам чувствуешь напряжение всех мышц, и тяжесть, и утомление, и дружный азарт работы. После «производственных» романов, где внутренняя, личная жизнь героя легко отслаивалась от описаний самого процесса труда и где нам становилось невыносимо скучно, как только автор с самоуверенностью дилетанта начинал щеголять подробностями технологии производства, эти страницы Солженицына удивляют как открытие. Оказывается, можно самым подробным образом, с дотошной обстоятельностью описывать работу каменщика и не только не наскучить, но полностью захватить внимание читателя, увлечь и растрогать.

Чтобы лучше понять Шухова, когда он работает на кладке стены, надо помнить, что он не так прост, чтобы ко всякому труду, какой он ни будь, относиться без разбора. Погнали его в надзирательскую пол мыть, а он протер его слегка, тряпку, не выжав, за печку бросил, а воду на дорожку, где начальство ходит, плеснул. «Работа,— рассуждает

Иван Денисович,— она как палка, конца в ней два: для людей делаешь — качество дай, для дурака делаешь — дай показуху». Та работа, что зазря или по пустому принуждению,— не по душе Шухову.

Другое дело на «объекте», где бригадир его да латыша Кильгаса поставил, как мастеров, на каменную кладку. И тут не только в том причина, что это общий труд бригадный, где нельзя подвести, иначе плохо закроют процентовку. Для Ивана Денисовича в этой работе нечто большее — радость мастерства, полного и свободного владения своим делом, то вдохновение работы, которое пробуждает в голодном, оборванном зэке человеческую гордость и чувство достоинства.

У Ивана Денисовича руки рабочего человека, а глаз мастера, повадка мастера. Вот он срубает лед, намерзший на старой кладке, сам же свою работу обдумывает: «А думка его и глаза его вычуивали из-подо льда саму стену, наружную фасадную стену ТЭЦ в два шлакоблока. Стену в этом месте прежде клал неизвестный ему каменщик, не разумея или халтуря, а теперь Шухов обвыкал со стеной, как со своей. Вот тут — провалина, ее выровнять за один ряд нельзя, придется ряда за три, всякий раз подбавляя раствора потолще. Вот тут наружу стена пузом выдалась — это спрямить ряда за два. И разделил он стену невидимой метой — до коих сам будет класть от левой ступенчатой развязки и от коих Сенька направо до Кильгаса». По мере того как Шухов «обвыкает со стеной, как со своей», подневольный труд мало-помалу начинает превращаться в труд независимый, самостоятельный. Зачем, казалось бы, Солженицыну этот парадокс? Но пока мы недоумеваем, автор продолжает и развивает эту тему.

Раствор, который подносят в носилках из обогревалки, сразу схватывает на морозе. Чуть зазевался, положил шлакоблок неровно, а он уже косо примерз, не поправишь. «Но Шухов не ошибается. Шлакоблоки не все один в один. Какой с отбитым углом, с помятым ребром или с приливом — сразу Шухов это видит, и видит, какой стороной этот шлакоблок лечь хочет, и видит то место на стене, которое этого шлакоблока ждет». Здесь точно камень оживает под руками Шухова. Шлакоблок, который «лечь хочет», и стена, которая его «ждет», внезапно делают этот мир теплым, обжитым, домашним, послушным уверенному мастерству.

И еще одна неожиданная подробность: Шухову даже жаль, что время быстро идет и пора кончать работу. Вот

уже к вахте все побежали, домой собираются. А Шухов, разгорячившись, все подгоняет своего напарника: «Раствор. Шлакоблок. Раствор. Шлакоблок». Пока раствор есть, не может Шухов работу бросить. «Кажется, и бригадир велел — раствору не жалеть, за стенку его — и побегли. Но так устроен Шухов по-дурацкому, и за восемь лет лагерей никак его отучить не могут: всякую вещь и труд всякий жалеет он, чтоб зря не гинули». И с той же бережностью относится Шухов к своему инструменту — мастерку, который тщательно припрятывает в растворной. То, что Шухову не всякий мастерок сойдет, а нужен именно этот, облюбованный им, потому что легок и по руке,— в этом тоже чувствуешь не только крестьянский бережливый разум, но и гордость рабочего человека — печать его личности, творческого начала в нем.

Вот тут и проясняется смысл этого парадокса, его связь с общей идеей повести. Когда на картину труда жестоко-принудительного как бы наплывает картина труда свободного, труда по внутреннему побуждению — это заставляет глубже и острее понять, чего стоят такие люди, как наш Иван Денисович, и какая преступная нелепость держать их вдали от родного дома, под охраной автоматов, за колючей проволокой.

Невольно начинаешь думать о том, как нужен, просто необходим был бы Шухов в своей деревне, в колхозе, где после войны мужики наперечет. Как бы он со своей совестливостью и рабочей хваткой помогал бабам тянуть колхоз и свою семью вытащил бы из нужды...

Из скупых строчек писем, приходивших два раза в год, Иван Денисович мог лишь догадываться об истинной мере неблагополучия в родной деревне; еще меньше мог знать он о том, что Темгенево вовсе не было исключением в последние годы жизни Сталина. Шухову горько подумать, что его деревня живет тяжело, бедно. Но когда он говорит: «жизни их не поймешь», он не только жалеет своих близких и односельчан, но в чем-то и недоумевает, недоумевает, как человек с рабочей совестью: «Видел Шухов жизнь единоличную, видел колхозную, но чтобы мужики в своей же деревне не работали — этого он не может принять. Вроде отхожий промысел, что ли? А с сенокосом же как?» В этом тревожном вопросе «А с сенокосом же как?» слышим мы голос беспокойства Ивана Денисовича, крестьянской его души. Как можно забросить такое серьезное дело,

как сенокос, ради пусть легкого и «огневого», но какого-то сомнительного промысла красилей.

Писала Ивану Денисовичу жена, что красили эти, что ковры по трафареткам делают, ездят по всей стране и деньги гребут тысячами, пообстроились все. Но не по душе Ивану Денисовичу браться за те ковры. «Для них развязность нужна, нахальство, кому-то на лапу совать». Есть что-то нечистое, малопочтенное в самой легкости этого занятия.

Было бы уместно вспомнить тут Салтыкова-Щедрина, сказавшего как-то, что народ верует в три вещи: «в свой труд, в творчество природы и в то, что жизнь не есть озорство». Хоть и мог выглядеть соблазнительно для Ивана Денисовича заработок красилей, но и стыден был ему этот промысел как озорство. «Легкие деньги — они и не весят ничего,— рассуждает Шухов,— и чутья такого нет, что вот, мол, ты заработал. Правильно старики говорили: за что не доплатишь, того не доносишь. Руки у Шухова еще добрые, смогают, неуж он себе на воле ни печной работы не найдет, ни столярной, ни жестяной?»

Шухов с подозрением относится к легким деньгам, к тому, что сулит выгоду без усилий и труда, потому что в нем глубоко укоренено чувство нравственного долга, которое в конечном счете основывается на смутном сознании того, что, если тебе блага жизни стали даваться слишком легко,— значит, есть кто-то, кто принял теперь на свои плечи твою долю труда и ему стало тяжелее.

Шухов ни на кого не станет перекладывать свою ношу, он знает силу и умение своих рук и оттого сохраняет ту внутреннюю устойчивость, душевное здоровье, которое в жестоких условиях лагерного произвола позволяет ему не обессилеть, не надломиться, не получить равнодушия ко всему, а верить в жизнь, в ее перемены к лучшему. И сколько нужно народного оптимизма, чтобы в самую тяжелую минуту думать: «...переживем! Переживем все, даст бог, кончится!» Может быть, в таком роде оптимизма нет слишком большой определенности, может быть, надежда эта на лучший исход родилась не из твердого знания и предвидения,— откуда бы им и взяться? — а скорее из интуитивного чувства, что должна же в конце концов правда восторжествовать над несправедливостью, но как отрадно, что не смял, не погубил лагерь в Шухове эту надежду.

Кроме труда другая внутренняя опора Ивана Денисовича, помогающая ему жить и «утверждаться», это его

отношения с людьми — соседями по вагонке, товарищами по бригаде. Едва ли не на каждой странице мы убеждаемся, что годы каторги не заставили Шухова озлобиться, ожесточиться, за что, случись даже так, трудно было бы его винить. Но в нем сохранились вопреки всему доброта, отзывчивость, сердечное, благожелательное отношение к людям, за которое ему в бригаде платят тем же. Разве не уважают его бригадир и кавторанг, разве не связан он крепким рабочим товариществом с Кильгасом и Сенькой Клевшиным, разве не «ластится» к нему привязчивый мальчонка Гопчик? «Этого Гопчика, плута» любит Иван Денисович, может быть, тем сильнее, что собственный его сын помер маленьким, две дочери дома остались, и теперь чувствует он временами в себе эту нерастраченную нежность отцовства.

А какую симпатию внушают Шухову два эстонца, оба белые и длинные, похожие друг на друга, как братья родные. Это о них думает он с таким добросердечием и наивностью: «Вот, говорят, нация ничего не означает, во всякой, мол, нации худые люди есть. А эстонцев сколь Шухов ни видал — плохих людей ему не попадалось». Педант поторопится оспорить эту мысль, но разве не важнее то, с какой стороны проявился здесь сам Шухов?

И так ко многим людям в бригаде, кроме, конечно, тех, кто мало этого заслуживает, испытывает Иван Денисович чувства уважения и товарищества.

Вообще говоря, после Шухова бригада — второй главный герой повести Солженицына. Бригада как нечто пестрое, шумное, разнородное, но в то же время и как одна большая *семья.* Это слово не нами выдумано, оно взято из повести. Когда в перерыв, сгрудившись у огня в обогревалке, примолкнувшие бригадники слушают рассказ Тюрина о своей жизни, Шухов думает: «Как семья большая. Она и есть семья, бригада». Эти люди могут казаться со стороны жестокими, грубыми, но они никогда не откажут в поддержке, товарищеской солидарности. И о какой «трагедии одиночества» может идти речь, когда даже свой труд, свое умение и мастерство, к признанию которого Иван Денисович относится ревниво, он ценит и как часть общего, артельного труда бригады. «Стояла ТЭЦ два месяца, как скелет серый, в снегу, покинутая. А вот пришла 104-я. И в чем ее души держатся? — брюхи пустые поясами брезентовыми затянуты; морозяка трещит; ни обогревалки, ни огня искорки. А все ж пришла 104-я — и опять жизнь начинается». Разве

не слышна здесь гордость трудом именно как трудом *общим,* коллективным?

Конечно, важную роль играет тут материальная сторона дела: при общей оплате за труд возрастает и взаимозависимость («Ты не работаешь, гад, а я из-за тебя голодным сидеть буду?»). Но возникающее в бригаде чувство трудового товарищества не сводится только к этому. Ловчить для себя на общих работах никто, кроме разве «шакала» Фетюкова, не решится. Тут правит своего рода сознательная дисциплина с полным доверием друг к другу и к своему бригадиру. В 104-й ни ссор, ни вздору, ни препирательств — дружная, спорая работа. «Вот это оно и есть — бригада,— удовлетворенно замечает Шухов.— Начальник и в рабочий-то час работягу не сдвинет, а бригадир и в перерыв сказал — работать, значит работать». Шухов принимает как закон жизни эту трудовую солидарность и — пусть это выглядит еще одним парадоксом — стихийно рождающееся чувство коллективизма. В отношениях людей точно сами собой возникают черты и свойства, характерные для свободного социалистического общества, и все это вопиет против несправедливости и нелепости произвола, жертвой которого стали простые люди труда.

Но не только в работе, а в самых обычных нуждах и превратностях лагерной жизни закон товарищества позволяет зэку Щ-854 не чувствовать себя одиноким и беззащитным. Когда Татарин стаскивает его с нар и уводит мыть пол в надзирательской, Шухов ни минуты не сомневается в том, что хоть он и не успел шепнуть, а товарищи приберегут ему завтрак, догадаются. Или потом, на объекте, когда, увлекшись работой, он опаздывает к воротам, а надо еще мастерок припрятать, и Шухов забегает в растворную, Сенька Клевшин ждет его у дверей, и Шухов благодарно думает: «Никогда Клевшин в беде не бросит. Отвечать — так вместе».

Иван же Денисович в свою очередь не жалеет, что вторую миску каши, которую он «закосил» и которая принадлежит ему по праву, отдают кавторангу. И не жмется, когда эстонец Эйно делится с ним табачком, сам оставляет Сеньке Клевшину: «...на, докури, мол, недобычник». Диву даешься, как, каким усилием души сохранилась в этих измученных людях живая человечность, желание поддержать друг друга — ведь крошка табака для Ивана Денисовича дороже золота.

А когда на последних страницах книги кавторанга уводят

в БУР — сколько сердца, сколько неподдельного сочувствия проявляют к нему товарищи по несчастью. Бригадир Тюрин пытается отвести от него беду, хитря с надзирателем. Шухов волнуется за него, прислушиваясь к спорящим голосам у себя на вагонке, а Цезарь тайком сует Буйновскому сигареты. «Крикнули ему в несколько голосов, кто — мол, бодрись, кто — мол, не теряйся,— а что ему скажешь?»

И как смешно и неуместно выглядят после всего этого рассуждения критика о «трагедии одиночества» Ивана Денисовича; слишком явно, что речь в повести идет о другой трагедии — трагедии честных советских людей, ставших жертвами произвола и насилия.

В литературной критике есть разные способы выразить свое недовольство тем или иным героем, тем или иным произведением, точно так же как в жизни есть разные манеры выказать свою неприязнь к человеку. Можно открыто осудить книгу, а можно с видом полного участия к ее замыслу попробовать развенчать близкого автору героя и тем самым опять-таки поставить под сомнение истолкование писателем явлений жизни.

По поводу Ивана Денисовича в той части критики, которая отнеслась к повести Солженицына скептически, сложился своего рода штамп. Критик подходил к повести осторожно, словно примериваясь, сожалел о горькой судьбе зэка и тут же спрашивал: но идеальный ли герой Иван Денисович? Сам себе спешил ответить «нет» и начинал сетовать на то, «до каких унижений опускается порой этот мастер — золотые руки ради лишней пайки хлеба, как въелись в него инстинкты звериной борьбы за существование, как в конечном счете страшна его примиренная мысль, завершающая этот мучительный день...» (я цитирую одну из газетных рецензий). Такую вольную трактовку образа Шухова можно было бы еще раз оспорить, но нам важнее сейчас обратить внимание на другое.

А почему, собственно, Иван Денисович должен быть идеальным героем? Мы видим достоинство Солженицына как художника как раз в том, что у него нет псевдонародническего сентиментальничанья, насильственной идеализации даже тех лиц, которых он любит, трагедии которых сочувствует. У Шухова при желании можно насчитать немало реальных, а не выдуманных недостатков. Взять хотя бы то, как робко, по-крестьянски почтительно относится Иван Денисович ко всему, что представляет в его глазах «начальство»,— нет ли тут черточки патриархального смирения?

Можно, вероятно, найти у Шухова и иные несовершенства. Но недостатки Ивана Денисовича не таковы, чтобы переносить упор с его трагического положения на его якобы слабость и несостоятельность, с беды его на вину.

Тут пора внести одно уточнение. «Замечали ли вы,— писал в свое время Чернышевский,— какую разницу в суждениях о человеке, которому вы симпатизируете, производит ваше мнение о том, можно ли или нельзя выбиться этому человеку из тяжелого положения, внушающего вам сострадание к нему? Если положение представляется безнадежным, вы толкуете только о том, какие хорошие качества находятся в несчастном, как безвинно он страдает, как злы к нему люди, и так далее. Порицать его самого показалось бы вам напрасною жестокостью, говорить о его недостатках — пошлою бесчувственностью. Ваша речь о нем должна быть панегириком ему,— говорить в ином тоне было бы вам совестно». Другое дело, продолжал свою мысль Чернышевский, если страдающий человек сам может изменить свою судьбу, но не пользуется своими правами и возможностями — тогда не лишними будут укоризны ему.

Приняв этот критерий Чернышевского, что можем мы сказать о положении Ивана Денисовича? Если бы Шухов знал, в чем причина его трагедии, мог бороться со злом, сопротивляться беззаконию и не сделал этого — тогда счет к нему был бы, естественно, строже. Но что он мог знать, чему сопротивляться, с чем бороться?

Вся система заключения в лагерях, какие прошел Иван Денисович, была рассчитана на то, чтобы безжалостно подавлять, убивать в человеке всякое чувство права, законности, демонстрируя и в большом, и в малом такую безнаказанность произвола, перед которой бессилен любой порыв благородного возмущения. Администрация лагеря не позволяла зэкам ни на минуту забывать, что они бесправны и единственный судия над ними — произвол. Им напоминала об этом плетка Волкового, который сек людей в БУРе, им напоминали об этом, лишая их отдыха в воскресенье и выгоняя на работу в неурочный час.

Попадая в лагерь и не зная сосвежа всей меры произвола и собственной беззащитности перед ним, считая происшедшее с тобой лично недоразумением, ошибкой, люди могли, как кавторанг Буйновский, горячо возмущаться происходящим. Вместе с Иваном Денисовичем мы сочувствуем этому взрыву протеста кавторанга, ощутившего в себе оскорбленное достоинство советского гражданина. «Вы не совет-

ские люди! Вы не коммунисты!»— кричит Буйновский, в запале ссылаясь и на «права», и на девятую статью Уголовного кодекса, которая запрещает издевательство над заключенными. Но вместе с волной горячего сочувствия к этому чистому, идейному человеку приходит и острое чувство жалости.

При всем благородстве его порыва есть в нем что-то беспомощное. На Волкового выкрики кавторанга не производят впечатления, а сам Буйновский еще отсидит за это в БУРе. Тут даже не наказание горько, а полная бесцельность и бессмысленность протеста. Поэтому Иван Денисович и жалеет кавторанга как дитя малое, неразумное.

Солженицын не был бы Солженицыным с его жестокой реалистической правдой, если бы он не сказал нам о том, что кавторанг — этот властный, звонкий морской офицер — должен превратиться в малоподвижного, осмотрительного зэка, чтобы пережить двадцать пять лет отверстанного ему срока.

Неужели так? Как мучительно верить этому. Ах, как хотелось бы нам, чтобы он протестовал каждый день и каждый час, без устали обличая своих тюремщиков, не думал бы о холоде и о миске с кашей, сжался бы в один комок нервов — и все-таки продолжал борьбу.

Но есть ли в этом реальность? Не одно ли это благодушное пожелание?

Чтобы бороться, надо знать, во имя чего и с чем бороться. Сенька Клевшин знал, с кем он боролся в Бухенвальде, когда готовил восстание в лагере против немцев, а что ему делать здесь, если администрация Особлага — и в этом трагический парадокс — представляет его же родную советскую власть? Как разобраться в этом клубке противоречий?

За восемь лет лагерей Шухов, как и его товарищи по несчастью, мог убедиться, что его судьба — не исключение, не случайная ошибка: рядом сидело множество безвинных людей — коммунистов, простых тружеников, людей, преданных советской власти. Попытки добиться восстановления справедливости, письма и прошения, которые посылались заключенными в высшие инстанции, вплоть до адресованных лично Сталину, смягчения участи никому не приносили, оставались без ответа. А домой из лагеря никто не возвращался даже после конца срока. Для всех заключенных рано или поздно становилось очевидным, что закон «выворотной», что справедливости не докличешься, сколько ни кричи, и что,

стало быть, тут система репрессий, а не отдельные ошибки. Так возникал вопрос: кто же виноват во всем этом?

У иного мелькала дерзкая догадка о «батьке усатом», другой гнал от себя, наверное, эти крамольные мысли и не находил ответа. Не в том ли и была для Ивана Денисовича и его товарищей главная беда, что на вопрос о причинах их несчастья ответа не было. Были догадки, но догадки не вооружают — вооружает знание. И потому, когда утихала первая боль обиды и оскорблений, оставалось только неотступное чувство совершенной над ними несправедливости.

Критики, которые хотели видеть Шухова «пытливым» и «активным», упрекали его в том, что он мало говорит и думает о причинах своего положения. Но зачем ему после восьми лет заключения устраивать самому себе безысходную нравственную пытку? Что он знал, то знал твердо, а чего не знал, того, к нашей общей беде, и не мог знать.

Конечно, и нам хотелось бы, чтобы Шухов и его товарищи осознали бы природу и последствия культа личности, сидя в лагере, и даже вступили бы с ним в борьбу. Но не выглядит ли это применительно к реальным условиям, о которых идет речь, самой беспочвенной утопией?

Вот почему упрекать Ивана Денисовича в том, что он не борется, не отстаивает свои права, что он «примирился» со своим положением зэка и не хочет думать о причинах своего несчастья,— значит проявить, говоря словами Чернышевского, «пошлую бесчувственность».

Достаточно и того, что в Иване Денисовиче с его народным отношением к людям и труду заложена такая жизнеутверждающая сила, которая не оставляет места опустошенности и безверию. И этот оптимизм тем более зрел и реален, что рассказ о судьбе Шухова вызывает в нас самое живое и глубокое возмущение преступлениями поры культа личности.

4

Наше представление об Иване Денисовиче как народном характере было бы, пожалуй, неполным, если бы Солженицын показал нам только то, что сближает Шухова с его товарищами по несчастью, и не увидел в лагерной среде своих противоречий и контрастов. Я говорю сейчас не о том очевидном различии, какое существует между «шпионами деланными», которые лишь по делам «проходят как шпионы,

а сами пленники просто», и настоящими шпионами вроде маленького «молдавана», получившего законное возмездие. Я не имею здесь в виду и тайной вражды заключенных со «стукачами», подобными некоему Пантелееву, которого оставляют днем под видом больного в бараке и который внушает Ивану Денисовичу настороженное и брезгливое чувство.

Сложнее и деликатнее вопрос о взаимосвязях, внутреннем соотношении фигуры Шухова и таких значительных в художественной концепции повести лиц, как Цезарь Маркович или кавторанг. Тут светотени возникают так органически и ненавязчиво, что надо получше вслушаться и вдуматься в рассказанное, чтобы верно истолковать замысел автора.

Соблазнительно легким решением было бы противопоставить Ивана Денисовича, как человека с небогатой душевной жизнью, людям интеллигентным, сознательным, живущим высшими интересами. Такому соблазну поддался в своей статье «Во имя будущего» («Московская правда», 8 декабря 1962 года) И. Чичеров. С сожалением отметив, что «Шухов много не понимает», указав на «каратаевскую интонацию в раскрытии его духовного, и все же бедного, мира», критик дал писателю несколько советов, как ему улучшить свою повесть. «...Повесть была бы еще сильнее, еще крупнее и значительнее,— писал И. Чичеров,— если бы в ней более подробно и глубоко был развернут образ-характер кавторанга Буйновского или «высокого старика». Может быть, этот старик и не был коммунистом. Но он был интеллигентом». И, перейдя от добрых советов к квалификации промахов автора, критик заявил без обиняков: «Существенным недостатком повести, на мой взгляд, является то, что в ней не раскрыта эта интеллектуальная и моральная трагедия людей остро думающих, и не только о том, что стряслась «бяда», а и о том, как и почему все это произошло?!»

Не думаю, чтобы И. Чичеров всерьез рассчитывал на то, что Солженицын возьмется дополнять и поправлять повесть согласно его конструктивным предложениям. Эти советы и нарекания надо рассматривать скорее как риторическую фигуру, своеобразный прием критической укоризны, который все еще никак не выйдет из употребления, несмотря на давнее предостережение Добролюбова: «Если в произведении есть что-нибудь, то покажите нам, что в нем есть: это гораздо лучше, чем пускаться в соображения о том, чего в нем нет и что бы должно было в нем находиться». Жаль, что слова эти редко вспоминают. Не вспомнились они критику и на этот раз.

Представляет, однако, интерес, что, рассуждая о том, как надо было Солженицыну написать повесть, И. Чичеров ясно выразил свое понимание ее конфликта, противопоставив Шухова людям «остро думающим».

Чтобы у нас не оставалось никаких сомнений в том, что именно не понравилось ему у Солженицына, критик объяснил: «Беспокоит меня в повести и отношение простого люда, всех этих лагерных работяг к тем интеллигентам, которые все еще переживают и все еще продолжают, даже в лагере, спорить об Эйзенштейне, о Мейерхольде, о кино и литературе и о новом спектакле Ю. Завадского... Порой чувствуется и авторское ироническое, а иногда и презрительное отношение к таким людям».

Итак, с одной стороны — «простой люд», «лагерные работяги», с другой — «переживающие» интеллигенты; с одной стороны, надо понимать, Тюрин, Шухов, Клевшин, с другой — кавторанг, Цезарь Маркович, «высокий старик».

Есть в таком подходе к делу что-то от старого и пошлого предрассудка, согласно которому «простые люди» — люди труда — и думают и чувствуют беднее, чем мы сами, рассуждающие о них с таким уверенным чувством превосходства. Вряд ли сам И. Чичеров, додумав свою мысль до конца, стал бы на ней настаивать. Более того, я думаю, что в применении к Солженицыну решительно непригодна сама попытка искать противопоставление в плоскости «народ — интеллигенция» и видеть в Иване Денисовиче героя «от сохи», суждения которого придают, так сказать, «антиинтеллигентский» оттенок повести.

Взгляд на вещи у Солженицына не просто другой, но в принципе отличный от этого, возникающий на иной глубине понимания явлений жизни, исходящий из другой системы измерения, чем та, какой пользовался критик. Для Солженицына не существует деления на «простой люд» и «интеллигентов», в лагере он видит более общее и важное различие — людей трудовых и людей, сознательно или бессознательно паразитирующих на чужом труде. Ту же мысль можно выразить и на более привычном для Ивана Денисовича лагерном жаргоне: речь идет, условно говоря, о работягах, «вкалывающих» на *общих* работах, и о *придурках*.

О работягах, изображенных Солженицыным, мы говорили как будто достаточно. Но несправедливо мало внимания уделили до сих пор придуркам. А между тем эта часть заключенных и сама по себе сильно занимает автора повести,

и позволяет бросить как бы дополнительный свет на фигуру Ивана Денисовича.

Мы помним, что Шухова на все лады упрекали в «приспособлении» к горестным обстоятельствам. Но критики почти не обратили внимания на манеру приспособления придурков, выделяющихся из «серой массы» работяг и становящихся своего рода аристократией лагеря.

Таким «аристократом» среди зэков был дневальный по штабному бараку, за которого Ивану Денисовичу с утра пришлось мыть пол. Этот придурок имел доступ в кабинет майора и начальника режима, услуживал им «и с некоторых пор посчитал, что мыть полы для простых надзирателей ему приходится как бы низко».

В людях, презирающих общий труд и выбирающих любой ценой долю полегче, развивается самоуверенное и хамоватое лакейство. Получая высокую пайку, ухитряясь жить в сносных условиях даже в лагере, придурки чувствуют за собой право третировать работяг как людей второго сорта.

Вот гвоздем торчит за спиной кладущего стену Шухова десятник Дэр, который на воле в министерстве работал и здесь «дозорщиком» устроился. Этот бездельник горазд советы давать и покрикивать на каменщиков, а когда сам стал однажды показывать, как кирпичи класть, «так Шухов обхохотался». В таких же «наблюдателях», как окрестил их Иван Денисович, ходит другой придурок — Шкуропатенко. От него тоже добра не жди. И мало чем лучше их те, кто услугами и подношениями начальству добился теплого местечка внутри лагеря, пристроился на кухне, в конторе или на складе.

Вспомним хотя бы, как в посылочную, куда изо всех сил поспешал по поручению Цезаря Иван Денисович, зашли, никого не спросясь, оттолкнув переднего в очереди, парикмахер, бухгалтер и один из КВЧ. Тут в обычно ровном, беззлобном тоне рассказа прорываются нотки ненависти: «Но это были не серые зэки, а твердые лагерные придурки, первые сволочи, сидевшие в зоне. Людей этих работяги считали ниже дерьма (как и те ставили работяг). Но спорить с ними было бесполезно: у *придурни* меж собой спайка и с надзирателями тоже». Слова эти звучат резко и непримиримо. Они естественны в устах раздосадованного, обиженного Ивана Денисовича.

Это не значит, конечно, что автор не допускает, чтобы среди «придурков»— в конторе или на кухне — начисто не встречались достойные люди, которым просто-напросто в ка-

кую-то минуту повезло или помогла их прошлая профессия, как, например, художникам, которых подряжали обновлять зэкам номера и писать надзирателям картины. Да и в санчасти, бывало, работали самоотверженные врачи и фельдшеры, которые спасали людей, бескорыстно помогали заключенным и которых язык не повернется назвать «придурками». Точно так же не значит, что всякий вышедший на общие работы — уже тем самым хороший трудовой человек. «Шакал» Фетюков и в бригаде «придуривается», старается прожить на чужой счет. Прежде Фетюков в какой-то конторе большим начальником был, на машине ездил, а теперь он — одна обуза для 104-й. Ставит его бригадир носилки с раствором подносить — на это ума вроде не надо. Но Фетюков и тут ловчит, носилки тихонько наклоняет, раствор выхлюпывает, чтобы легче нести.

Все это так, и, однако, не только различия в объективном положении, но в самих внутренних побуждениях, моральных стимулах людей делают достаточно четкой границу, отделяющую «работяг» от «придурков».

С этой точки зрения полезно взглянуть и на Цезаря Марковича, за которого как будто слегка обиделся И. Чичеров. В самом деле, мягкий, интеллигентный человек, кинорежиссер, трубку курит, рассуждает об Эйзенштейне — к чему тут ирония? Справедливость требует заметить, что автор не говорит о Цезаре лично ничего худого, есть даже что-то располагающее в этом вежливом, незлобивом человеке, так занятом воспоминаниями и интересами своей прежней профессии. Жаль, конечно, его, как жаль и других безвинно пострадавших, оторванных от дома, от любимого дела.

Но есть одно, чего не обойдешь. Только что все шли в одной колонне, равные друг другу, и Цезарь угощал Шухова недокурком от сигареты, но вот показались ворота зоны, а потом и сам объект, и Цезарь отделяется от общего строя, не спеша идет к конторе. Можно рассудить и так: кому какая судьба, ведь он человек образованный, интеллигентный. Но кавторанг тоже человек образованный, а работает с бригадой на объекте, таскает носилки, «как мерин добрый», и на судьбу не жалуется, хоть валится от усталости к концу дня.

Причина столь приятных привилегий Цезаря проста. Два раза в месяц он получает из дому богатые посылки, «всем сунул, кому надо», получил освобождение от общих работ, устроился помощником нормировщика в контору. Иван Денисович не слишком осуждает за это Цезаря, хотя сам он,

как помним, «давать на лапу» не умел и в лагере не научился. Великодушно относясь к людским слабостям, Шухов не может винить Цезаря и за то, что, «подмазав» кому-то, тот получил право носить меховую шапку. В этой меховой шапке, с трубкой во рту Цезарь выглядит, должно быть, совсем не по-лагерному импозантно. И хоть ничего противоестественного нет в том, что люди цепляются за всякую возможность, чтобы облегчить свою участь, но Шухову как-то ближе кавторанг, который работает с ним «на общих», и мы тоже чувствуем за Буйновским это преимущество непререкаемой нравственной силы.

Изящный эстетизм Цезаря, его интеллигентные манеры, то, как он курит трубку, «чтобы возбудить в себе сильную мысль и дать ей найти что-то»,— все это находится в резком противоречии с низкой прозой тех усилий, какими добываются в лагере относительное благополучие и покой, дающие выход приятным воспоминаниям и милым сердцу разговорам.

Цезарь как должное принимает услуги Шухова, за которые иной раз по неписаному условию отблагодарит его своей пайкой. Во время обеда Иван Денисович спешит с миской в контору. «Цезарь сам никогда не унижался ходить в столовую ни здесь, ни в лагере»,— как бы между прочим замечает автор. А едва вернувшись с работ в лагерь, Шухов несется занимать Цезарю очередь в посылочной, сам же Цезарь, «себя не роняя, размеренно» идет в другую сторону, чтобы сменить Ивана Денисовича, когда дело приблизится к выдаче.

Цезарь Маркович смотрит на Шухова несколько по-барски, замечает его существование только тогда, когда он оказывается для чего-то нужен ему. Духовная жизнь Ивана Денисовича его вовсе не интересует по ее видимой примитивности. То, что Шухов не способен обсуждать с ним мастерство монтажных стыков или крупный план у Эйзенштейна, уже ставит его в глазах Цезаря неизмеримо ниже того круга людей, с которыми молодой кинорежиссер привык считаться,— людей интеллигентных, или, говоря словами наших критиков, «остро думающих», «осведомленных». Повстречай он Ивана Денисовича на свободе — и ему не о чем будет сказать с ним двух слов.

Цезарь искренне увлечен кинематографом, но в том, как он говорит о своем кумире Эйзенштейне, в самом способе разговора есть что-то от слишком знакомых, ходовых мнений, с принудительностью моды господствующих по временам в узком кружке людей, связанных с искусством,

где иные имена звучат заклинанием и паролем. И. Чичеров заступился перед Солженицыным за тех интеллигентов, которые «все еще продолжают в лагере спорить об Эйзенштейне, о Мейерхольде...». О Мейерхольде в повести не сказано ни слова, но психологически понятно, почему он мог залететь здесь к Чичерову: Мейерхольд так Мейерхольд — не все ли равно, если это лишь знак особо утонченных духовных интересов, своего рода свидетельство об интеллигентности.

В искусстве Цезаря больше всего интересует, как это сделано, он привык дорожить формой, приемом, самой атмосферой творчества. Цель искусства, то, пробуждает ли оно в людях добрые чувства, кажется ему делом второстепенным. В этом суть его спора с жилистым стариком каторжанином в конторе. Развалившись у стола и покуривая трубку, Цезарь благодушествует.

«— Нет, батенька,— мягко этак, попуская, говорит Цезарь,— объективность требует признать, что Эйзенштейн гениален. «Иоанн Грозный» — разве это не гениально? Пляска опричников с личиной! Сцена в соборе!

— Кривлянье! — ложку у рта задержа, сердится Х-123.— Так много искусства, что уже и не искусство. Перец и мак вместо хлеба насущного! И потом же гнуснейшая политическая идея — оправдание единоличной тирании».

Спор разгорается сильнее, и старик, возмущенный ссылкой Цезаря на то, что иной трактовки «не пропустили бы», гневно возражает: «Гении не подгоняют трактовку под вкус тиранов!»

Почти в каждой статье о повести Солженицына приведена эта действительно замечательная сцена, где старик каторжанин, побивая слабые аргументы Цезаря, произносит слова, исполненные высокого гражданского достоинства. Но мало кто из критиков заметил присутствие в этой сцене третьего лица — молчаливо стоящего с миской в руках, принесенной в контору, Ивана Денисовича. Шухов терпеливо ждет, потом откашливается, желая обратить на себя внимание, и наконец Цезарь замечает его. Но как замечает!

«Цезарь оборотился, руку протянул за кашей, на Шухова и не посмотрел, будто каша сама приехала по воздуху,— и за свое:

— Но слушайте, искусство — это не что, *а* как».

Способ, каким Цезарь принимает от Шухова кашу, пожалуй, больше развенчивает его, чем поражение в споре об искусстве.

Шухов не торопится уходить из уютной конторы, где

так приятно стоять у раскаленной докрасна печки, он еще надеется, что Цезарь угостит его куревом. «Но Цезарь,— говорит Солженицын,— совсем об нем не помнил, что он тут, за спиной. И Шухов, поворотясь, ушел тихо». Становится горько-горько за Ивана Денисовича после этих слов, и возникает невольная неприязнь к такому вежливому и симпатичному Цезарю Марковичу. Он может еще позволить себе роскошь поспорить вволю о пляске опричников с личиной, а Шухову пора на объект, к своим.

Я не сомневаюсь в законности тех интересов, которые занимают Цезаря. Я мог бы даже посочувствовать его одержимости мастерством Эйзенштейна, как всякому живому человеческому пристрастию. Но я признаю бóльшую, так сказать, существенность за тем, что волнует Ивана Денисовича, что составляет его заботы. Как не подумать о том, что Цезарю Марковичу не пришлось бы рассуждать в конторе, в тепле, за миской с кашей, которую принес ему Шухов, о сцене в соборе, если бы целый день в здании ТЭЦ не работала бы бригада, проценты выработки которой он, по счастливому своему положению, определен подсчитывать.

В Цезаре нет хищного своекорыстия, его наивный эгоизм чаще вызывает у нас улыбку, чем досаду и негодование. Но, ища себе долю полегче, Цезарь приобрел своего рода глухоту к тому, что волнует окружающих его людей. Попытка остаться в кругу привычных «московских» интересов есть способ самозащиты против тяжких впечатлений лагеря. Но эти же разговоры об Эйзенштейне, о кино как бы отстраняют его от таких людей, как Шухов, изолируют от них и лишают ответственности перед ними. «Высшие» интересы искусства не сопрягаются с «низшими», прозаическими интересами жизни, которыми поневоле заняты Иван Денисович и его товарищи. И если Шухов твердо верит в то, что жизнь не есть озорство, то этой веры не хватает, похоже, Цезарю Марковичу, как не хватало ее «*красилям*», основавшим новый «веселый» промысел в родной деревне Ивана Денисовича.

В самом главном, в отношении к жизни и труду, что-то неожиданно сближает утонченного Цезаря Марковича с красилями из деревни Темгенево. И точно так же вопреки ожиданию у интеллигентного, идейного человека Буйновского находится больше общего с Иваном Денисовичем, чем с Цезарем, несмотря на то что тот в бригаде «одного кавторанга и придерживается», видя лишь в нем достойную себе компанию. Одно это начисто отвергает мысль о каком-либо

противопоставлении народа и интеллигенции у Солженицына. Принцип деления тут другой.

Кавторанг не «придуривается», не ищет, как обойти беду легче, миновать жребий работяг. И хоть туго приходится ему без привычки к физической работе, он безропотно выполняет приходящуюся на его долю часть общего труда бригады. «Осунулся крепко кавторанг за последний месяц, а упряжку тянет»— одно это вызывает у Ивана Денисовича молчаливое уважение к нему и чувство внутреннего родства, какое он не может испытывать к Цезарю.

И чтобы у нас не оставалось сомнений в том, чем и как различны между собою Цезарь и кавторанг, Солженицын сводит их вместе на вахте перед возвращением домой после долгого трудового дня. «И Цезарь тут, от конторских к своим подошел. Огнем красным из трубки на себя попыхивает, усы его черные обындевели, спрашивает:

— Ну как, капитан, дела?

Гретому мерзлого не понять. Пустой вопрос — дела как?

— Да как? — поводит капитан плечами.— Наработался вот, еле спину распрямил.

Ты, мол, закурить догадайся дать».

Цезарь догадывается, дает капитану закурить и начинает отводить с ним душу в любимом разговоре.

«Уговаривает Цезарь кавторанга:

— Например, пенсне на корабельной снасти повисло, помните?

— М-да...— Кавторанг табачок покуривает.

— Или коляска по лестнице — катится, катится.

— Да... Но морская жизнь там немножко кукольная.

— Видите ли, мы избалованы современной техникой съемки...

— И черви по мясу прямо как дождевые ползают. Неужели уж такие были?

— Но более мелких средствами кино не покажешь!

— Думаю, это б мясо к нам в лагерь сейчас привезли вместо нашей рыбки, да не моя, не скребя в котел бы ухнули, так мы бы...»

Один критик увидел в этом разговоре некий нравственный урон для кавторанга, которого автор якобы уравнял в самом образе мыслей с «шакалом» Фетюковым, заставив говорить о сомнительном мясе так, как будто и он не отказался бы его отведать. Подробность в самом деле не слишком эстетичная. Но нельзя сказать, что она не у места. Автор резко спустил Цезаря с небес на землю, разбил условно-

эстетическое восприятие им мира, иронически соотнеся пусть самый удачный кинематографический прием с неподдельной и грубой реальностью. Способ не новый, много раз с успехом служивший Толстому, но и здесь оказавшийся кстати. Прислушиваясь к разговору Цезаря и кавторанга, мы чувствуем особенно остро различие их положения: один из собеседников только что вернулся из жарко натопленной конторы в созерцательно-благодушном настроении, другой же отработал целый день на жестоком морозе и, естественно, несколько грубее и проще смотрит на жизнь.

С Иваном Денисовичем Цезарь не станет говорить об Эйзенштейне, о котором тот, наверное, даже и не слыхал. Но кавторанг, которого Цезарь по образованности и кругу интересов считает ровней себе, выражает тот взгляд на вещи, который, без сомнения, должен был бы одобрить и разделить Шухов. Хотелось бы, конечно, чтобы Иван Денисович стоял на более высокой ступени культуры и чтобы Цезарь Маркович, таким образом, мог бы говорить с ним решительно обо всем, что его интересует, но, думается, и тогда взгляды на многое были бы у них различны, потому что различен сам подход к жизни, само ее восприятие.

Иное дело кавторанг или тот высокий молчаливый старик, которого с уважением рассматривает Шухов за ужином. Старик этот был интеллигентом, по догадке И. Чичерова, и, должно быть, крепко воевал за справедливость, потому что сидел он по лагерям да по тюрьмам несчетно и ни одна амнистия его не коснулась. Но достоинства своего не утратил, себя не потерял. «Лицо его все вымотано было, но не до слабости фитиля-инвалида, а до камня тесаного, темного. И по рукам, большим, в трещинах и черноте, видать было, что не много выпадало ему за все годы отсиживаться придурком».

Отношение Шухова к придуркам, точно так же как его недоумение по поводу легкого промысла красилей, имеет в своей основе народное отношение к труду и к моральному долгу совместно работающих людей друг перед другом.

Обо всем этом стоит говорить подробнее, потому что, как ни удивительно, «придурки» тоже не остались в литературе без защиты и покровительства. В повести Б. Дьякова «Пережитое» («Звезда», 1963, № 3), написанной, видимо, не без влияния Солженицына и с внешним усвоением некоторых его интонаций, по одному вопросу — вопросу о «придурках» — идет нескрываемая полемика с «Иваном Денисовичем».

Героя повести Б. Дьякова, собравшегося в первый день своего лагерного срока выйти на общие работы, урезонивает более опытный инженер. Он дружески советует ему поскорее устроиться руководителем художественной самодеятельности при лагере, чтобы избежать общих работ. Инженер предупреждает новичка, что в лагере сидят не только жертвы беззакония, но и «настоящие мерзавцы», с ними-то и предстоит борьба. Сам же лагерный режим может показаться не слишком тяжелым, если вести себя умело: «В шахматы играете? Очень хорошо! Тогда вам известно: иной раз кажется — мат неизбежен, но... напряжение мысли, расчет, ход конем, или рокировка, или пешку в ферзи — и жизнь выиграна!.. Вы, разумеется, понимаете аллегории?»

Эти аллегории понимают все. Но Шухова почему-то невозможно представить делающим «ход конем». И Тюрина. И кавторанга. Вспомним, что о своей болезни Шухов говорит в санчасти «совестливо, как будто зарясь на что чужое», и присаживается с градусником под мышкой на самый край лавки, «невольно показывая, что санчасть ему чужая». Герой же Б. Дьякова — мы не осуждаем его за это, а лишь констатируем — сначала лечит в лагерной больнице свою застарелую грыжу, потом устраивается библиотекарем, затем инсценирует роман для художественной самодеятельности и организовывает подписку на заем среди заключенных. Словом, заботы эти иного сорта, чем те, что волновали Ивана Денисовича.

Что ж, разные, вероятно, были лагеря, разные люди в них сидели, и по-разному переживалось происходившее. Но вот прямое рассуждение, вложенное Б. Дьяковым в уста одного из героев повести: «Придурками в лагере называют тех заключенных, которые выполняют хозяйственные или канцелярские работы. Правда, есть зэки, считающие, что придурки — особо привилегированные, подхалимы и доносчики... Это неверно! Конечно, попадаются и такие. А в основном придурок — знаете кто? Умный заключенный *при* дураке начальнике».

Наконец-то слово найдено, и сомнению не остается места. Придурок — умный заключенный, устроившийся при дураке начальнике,— должен чувствовать свое несомненное превосходство и над теми дураками работягами, которые на ледяном ветру, в мороз тяжелым трудом зарабатывают свою скудную пайку. Его душу не только не будет царапать совесть, но он испытает прямо-таки самодовольство при мысли, что придумал ловкий «ход конем», а какой-нибудь

Шухов никогда до этого не додумается, так и будет таскаться на работу с бригадой — бедолага. Шкуропатенко, Дэр, разъевшийся завстоловой, я не говорю уж о нашем безобидном и добродушном Цезаре Марковиче,— все они будут выглядеть в таком случае «умными заключенными» при дураках начальниках, а Тюрин, Клевшин, кавторанг — недалекими зэками, которым поделом, что они трудятся «на общих», если приспособиться половчее ума не хватило. Но думать так можно, лишь вовсе не предполагая в человеке других интересов, кроме шкурных, и других побуждений, кроме тех, что подсказывает инстинкт самосохранения, какими бы высокими соображениями это ни маскировалось.

У Ивана Денисовича и у кавторанга, у Тюрина и у Клевшина иное отношение к людям и к труду, отношение, которое мы вправе назвать народным вне зависимости от того, принадлежат ли эти люди к «народу» или к «интеллигенции» в старом понимании слова. Это народность не внешняя, не показная, а глубоко коренящаяся в них, внутренняя, стойкая, которая особенно дорога Солженицыну и которая сообщает его книге тон мужественного оптимизма.

Солженицыну близки заветы русской литературы прошлого века — народность Некрасова и Щедрина, Толстого и Чехова. Но тот взгляд на народ, какой выражен в его повести, характерен именно для советского писателя и, больше того, для писателя, вошедшего в литературу в последние годы, ознаменованные важными переменами в нашей жизни.

В различных областях духовной деятельности, в том числе в литературе и искусстве, тоже есть свой тяжелый и серьезный труд сенокоса и свой прибыльный и легкий промысел красилей, работающих по модному трафарету. Отношение к труду может объективно сближать и разделять людей, независимо от того, колхозники они или интеллигенты, Шуховы или кавторанги. И Солженицын с новым правом мог бы повторить замечательные слова Чехова: «Все мы народ, и все то лучшее, что мы делаем, есть дело народное».

Народному отношению к труду противостоит еще ныне мещанское желание прожить полегче, устроиться поприбыльнее, поживиться на чужой счет. Но в каких бы формах ни проявляло себя мещанство — в грубо корыстных или возвышенно интеллектуальных, в раболепно смиренных или начальственно повелительных,— мы всегда в конечном счете распознаем его по отношению к труду и трудовым людям.

Значение повести Солженицына в том, в частности, и состоит, что она помогает ясно понять это.

Разоблачая беззакония, ставшие возможными при Сталине и противоположные всей природе социалистического общества, повесть «Один день Ивана Денисовича» отвергает и то отношение к народу, на котором основывалась идеология культа личности. Сталин отгораживался от народа государственными карательными органами и хотя в своих речах часто поминал и хвалил народ, сам относился к трудовым людям с плохо скрытым презрением. «Сталин не верил в массы,— говорил на ноябрьском Пленуме ЦК КПСС 1962 года Н. С. Хрущев.— Он состоял членом рабочей партии, но не уважал рабочих. О людях, вышедших из рабочей среды, он пренебрежительно говорил: этот из-под станка! Куда, мол, он суется!» Слово «народ» превращалось в устах Сталина в пустую абстракцию. Словно бы все вместе — были народ, а каждый в отдельности уже не имел к народу отношения.

Восстанавливая социалистическую законность, ленинские нормы общественной жизни, партия придала новую значительность и такому понятию, как «народность». С этой точки зрения появление в литературе повести Солженицына было заметным событием.

Солженицын написал эту повесть, потому что не мог ее не написать. Он писал ее так, как исполняют долг — без всяких уступок неправде, с полной открытостью и прямотой. И потому его книга, при всей жестокости ее темы, стала партийной книгой, воюющей за идеалы народа и революции.

Нас могут спросить: а где же анализ мастерства автора, формы произведения? В самом деле, мы не говорили отдельно, как это обычно принято, о «художественных особенностях» повести, но убеждены, что мы все время говорили о них, едва лишь заходила речь об Иване Денисовиче, Цезаре, кавторанге, о самой атмосфере «счастливого дня» или о сцене работы на ТЭЦ, потому что искусство Солженицына — это не то, что выглядит как эффектное внешнее украшение, пристегнутое где-то сбоку к идее и содержанию. Нет, это как раз то, что составляет плоть и кровь произведения, его душу. Неискушенному читателю может показаться, что перед ним кусок жизни, выхваченный прямо из недр ее и оставленный как он есть — живой, трепещущий, с рваными

краями, сукровицей. Но такова лишь художественная иллюзия, которая сама по себе есть результат высокого мастерства, умения художника видеть людей живыми, говорить о них незахватанными, точно впервые рожденными на свет словами и так, чтобы у нас была уверенность — иначе сказать, иначе написать было нельзя.

Повесть «Один день Ивана Денисовича» прожила в нашей литературе всего год и вызвала столько споров, оценок, толкований, сколько не вызывала за последние несколько лет ни одна книга. Но ей не грозит судьба сенсационных однодневок, о которых поспорят и забудут. Нет, чем дальше будет жить эта книга среди читателей, тем резче будет выясняться ее значение в нашей литературе, тем глубже будем мы сознавать, как необходимо было ей появиться. Повести об Иване Денисовиче Шухове суждена долгая жизнь.

1964

ПИСАТЕЛЬ, ЧИТАТЕЛЬ, КРИТИК

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

1

На античных вазах певца изображали с лирою в руке — и, немного поодаль, внимающих ему слушателей. В новые времена портреты писателей перестали требовать в виде необходимого к себе дополнения — запечатленного во плоти образа читателя. Но незримо он всегда рядом.

Искусство по природе своей предполагает общение, более того — нечто вроде совместного творчества писателя и читателя. Когда художники уверяют нас, что они творят для одних себя,— они или красиво лгут, или добросовестно заблуждаются. Правда, за письменным столом автор может позабыть все на свете, кроме занимающей его художественной задачи, но, едва поставив точку в книге, он тотчас вспомнит о читателе. Мало кому доставляет удовольствие диалог с самим собой. Моцарт говорил, что, если бы ему дали лучший инструмент в Европе, но таких слушателей, которые ничего не захотят понять и не будут с ним вместе переживать то, что он играет, он не получит никакого удовлетворения от игры.

Это закон и для литературы. Многие крупные писатели свидетельствовали, как дорого для них соучастие читателя в акте творчества. «...Каждый пересоздает творение поэта по-своему,— писал Ибсен,— согласно своей индивидуальности украшает его, отделывает. Творят не только писатели, но и читатели; они — сотоварищи по творчеству; и часто читатель бывает больше поэтом, чем сам поэт». Последние слова нуждаются в примечании: Ибсен имеет в виду особо чуткого читателя, обладающего живой восприимчивостью и силой воображения. Но читатель-поэт существует столь же несомненно, как и читатель, глуховатый к искусству. И будет не прав тот из нас, кто заранее решит, что великодушная похвала художника относится

именно к нему. Разно бывает. Одно несомненно — без кровной связи писателя и читателя литература не живет.

Рядом с писателем и читателем мы находим обычно и третью фигуру — профессионального критика. Нельзя утверждать, что лицо это появилось в истории литературы столь же давно, как два первые, но само это занятие — оценки произведения искусства, посредничества между писателем и публикой — довольно древнего происхождения: именам благодушного Аристарха и придирчивого Зоила более двух тысяч лет.

Писатель, читатель и критик составляют, таким образом, некий *литературный треугольник,* все стороны которого взаимосвязаны в литературном процессе. Обычно это выражение служило для определения избитой любовной интриги, где действуют он, она и некто третий, мешающий первым двум. Нельзя ли переосмыслить этот старый термин?

2

Мне хотелось бы написать нечто вроде маленькой диссертации о взаимоотношениях писателя, читателя и критика. Но какой же уважающий себя диссертант может обойтись без истории вопроса...

Если мы оглянемся на прошлое отечественной литературы, то увидим, что читатель долгое время был персоной не слишком заметной. На поверхности литературной жизни чаще видны были двое — писатель и критик. Читатель же оставался как бы величиной неизвестной. Казалось, литература существует и без него, а между тем он неоспоримо присутствовал, да только мало давал о себе знать. К нему — «любезному читателю», «снисходительному читателю», «почтеннейшему читателю» — в стихах и прозе взывали авторы, от его лица вели речь критики, его именем решались споры, а сам он до поры до времени пребывал безгласным сфинксом. В 1836 году Гоголь упрекал журналы в том, что их вовсе не занимали вопросы: «На какой степени образования стоит русская публика и что такое русская публика?»

Первые несомненные сведения о существовании читателя были получены в сороковых — шестидесятых годах прошлого века, в пору успехов русской демократической журналистики — «Отечественных записок» и «Современника». Именно в эту эпоху окончательно сформировался особый

тип «толстого» литературного ежемесячника, надолго ставшего в русской жизни средоточием общественных, а не только литературных интересов, центром притяжения широких кругов читателей. Демократические журналы приобщили к чтению читателей-разночинцев, они утвердили силу и авторитет критики, они же первыми признали в читателе реального участника литературного движения.

Постоянный читатель журнала, подписчик был фигурой совсем иной, чем прежний случайный читатель книг. Открывая каждый месяц *свой* журнал, он получал возможность следить за движением литературы, его начинала уже интересовать не одна беллетристика, но и научные статьи, и критика — словом, духовная жизнь общества в целом.

«Журналы наши находят себе подписчиков, и даже очень много: у одного журнала, говорят, было их некогда — давно уж — около пяти тысяч. Итак, у нас есть публика!..» — торжествовал Белинский. Сейчас эти цифры кажутся немного смешными: «Современник» в лучшую пору имел 6800 подписчиков, а в заурядные годы едва набирал больше 2000. Но и эти тиражи считались огромными: они и в самом деле обозначили важную перемену. «Где есть публика,— развивал свою мысль Белинский,— там есть и общественное мнение, определенно произнесенное, есть род непосредственной критики, которая отделяет пшеницу от плевел, награждает истинное достоинство, наказывает жалкую бездарность или дерзкое шарлатанство».

Именно с ростом нового читателя надо поставить в связь тот факт, что в эпоху Белинского и Чернышевского критика из третьестепенного рода литературы превратилась в глашатая и борца, в полноправного руководителя литературной жизни. Опиравшаяся на свою связь с новой «публикой», эта критика сама очень энергично воспитывала сознание читателя, заставляла его по-иному, чем прежде, относиться к книге, другое в ней видеть и по-новому соизмерять книгу с жизнью.

О росте нового читателя можно было судить по многим косвенным знакам: по увеличению подписки, по оживлению в книжных лавках, по толкам публики меж собою. Но как раз в эту пору появилось и еще одно — несомненнейшее — свидетельство общественно-литературного оживления: читательское письмо. Редакции журналов стали получать отклики своих читателей. Так, некрасовский «Современник» в редакционном обращении 1849 года счел необходимым специально благодарить читателей за «несколько пи-

сем», присланных «разными лицами, изложившими свои замечания» о журнале за год. Еще ранее на свою переписку с читателями обратили внимание «Отечественные записки».

Любопытно, что и Фаддей Булгарин быстро уловил значение читательского письма как документа, обладающего гипнозом непосредственной достоверности. В начале сороковых годов он пробовал сфабриковать от имени читателей верноподданнические письма, пахнувшие доносом. «Отечественные записки» собирались ответить на это публикацией под названием: «*Настоящие* письма из провинции» (1843). В сохранившемся наброске предисловия В. Ф. Одоевский писал: «Редакция «Отечественных записок» и редакция «Литературной газеты» не знает, куда деваться от писем, получаемых ими из разных губерний: коллекция этих писем могла бы составить курьезную (первоначально: «любопытную») главу в истории нашей литературы, и мы готовы поделиться ими с предпринимателями публичных чтений о сем предмете»[1]. Задуманная публикация так и не состоялась, но сам этот эпизод общественно-литературной борьбы достаточно характерен.

Читатель понимал не только *куда* писать, но и *когда* писать. Он оказался очень чутким барометром общественной погоды. По временам он проявлял недюжинную активность, охотился за книгами, рассуждал, писал в редакции письма, спорил, но стоило подуть ледяным ветрам реакции — как он погружался в апатию, становился неразборчивым в выборе книг и журналов и начисто не давал о себе знать, будто пропадал вовсе.

Щедрин, говоривший, что он только и любил в своей жизни, «что эту полуотвлеченную персону, которая называется читателем», в восьмидесятые годы тщетно взывал: «Где ты, русский читатель? откликнись!» Ему отвечало молчание. Значит ли это, что были годы, когда книги вообще не читали? Нет, пожалуй, читали, почитывали. В провинции ходко шли переводы Эмара и Монтепена, в моде были романы Ольги Шапир, Северина, Летнева, сами имена которых прочно забыты даже историками литературы. Публика отдавала предпочтение романам «Жена» Вольского и «Граф Обезьянинов» Мещерского, а не книгам Некрасова, Г. Успенского, Щедрина...

---

[1] Цитирую по книге: Кулешов В. И. «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX века. Издательство Московского университета, 1958, с. 308.

Библиограф Н. А. Рубакин оставил живописный портрет с натуры массового читателя «безгеройного» времени:

«Эти люди ищут в книге «приключений с героями», именно с героями, ни с кем другим. Такие читатели не редкость в любой библиотеке. Они приходят обыкновенно по праздникам или в будни по утрам и долго роются в каталоге, ищут заглавий пострашнее и позамысловатее («Полны руки роз, золота и крови», «С брачной постели на эшафот», «Три рода любви» и т. п.); они спрашивают одну книгу за другою, перелистывают ее, смотрят начало и конец — трагическая ли там развязка, смотрят, легок ли язык книги — много ли «черточек» (книги в разговорной форме предпочитаются). Если на какой-либо странице попадается описание какого-либо «раздирательного» события — выстрел, кровь и т. п.,— читатель берет книгу для прочтения»[1].

Читатель, подобный описанному здесь, существовал всегда, существует он, чего греха таить, и ныне. Но бывали времена, когда он начинал казаться господствующей, подавляющей силой. Так было в восьмидесятые годы прошлого века.

Это не значит, что у Щедрина и в эту пору упадка общественных интересов, застоя и безразличия не было своего читателя-друга. Даже оставаясь в сугубом меньшинстве, такой читатель жил, читал, думал и продолжал испытывать горячее сочувствие к «убежденной литературе». Но он был нем, безгласен и ничего не мог сделать для того, чтобы Щедрину и его соратникам по общественной борьбе жилось хоть капельку легче. «Покуда мнения читателя-друга,— писал Щедрин,— не будут приниматься в расчет на весах общественного сознания с тою же обязательностью, как и мнения прочих читательских категорий, до тех пор вопрос об удрученном положении убежденного писателя останется открытым».

Читатель-друг мог иной раз по удобному случаю высказать Щедрину личное сочувствие, но всякая возможность открытой, публичной поддержки была исключена. Зато читатели Щедрина из цензурного ведомства, придворных кругов и продажных газет, все эти победоносцевы, леонтьевы и катковы, имели беспрепятственную свободу швырять в него грязью, травить и преследовать, нередко ссылаясь на мнение общества и публики, той самой «публики», которая искала в книге «приключений с героями» и откладывала в

---

[1] Рубакин Н. А. Этюды о русской читающей публике. СПб., издательство О. Н. Поповой, 1895, с. 132—133.

сторону «Современную идиллию» ради «Графа Обезьянинова».

Вся история предреволюционной русской книги есть летопись героической борьбы передовой, демократической литературы с разливанным морем казенной беллетристики, псевдонародного лубка, бульварных романов,— борьбы за влияние на читателя, на его душу, за общественный характер его интересов.

3

Октябрьская революция была началом великого культурного переворота, изменившего отношение читателя к книге. Она породила новый тип читателя, пусть не слишком на первых порах развитого и образованного, но жадно ринувшегося к серьезной книге, штурмовавшего классику в дешевых, с желтыми бумажными обложками, изданиях Наркомпроса, ревниво следившего за первыми шагами молодой советской литературы. Этот читатель — крестьянин, рабочий, рабфаковец — не желал держать свое мнение о книге про себя, он стал предъявлять к автору свой счет, иное горячо поддерживать, иное отвергать, спрашивать и требовать ответа.

В первые годы советской власти началась работа по изучению мнений и интересов читателей. Библиотекари, журналисты, сельские учителя-энтузиасты вроде известного А. Топорова собирали суждения о книгах, устраивали свободные диспуты, проводили опросы и анкеты. После I Всесоюзного съезда библиотекарей Бюро печати ЦК РКП создало специальную комиссию по изучению читателей. В журнале «Красный библиотекарь» в первые годы его издания и в других печатных органах широко публиковалась статистика читательских мнений и их анализ. На мнение читателя, в свою очередь воспитывая и формируя его, опиралась лучшая часть критики двадцатых годов[1]. Горький в своих статьях этого времени не уставал цитировать и разбирать письма читателей.

Вся эта работа стала постепенно свертываться и окончательно замерла к середине тридцатых годов. Это не значит,

[1] Вяч. Полонский призывал к научной постановке изучения запросов и интересов читателей. В статье «О читателе и теории «иммунитета» он писал: «Проблема читателя является одновременно теоретической, затрагивающей важнейшие вопросы искусствознания, и глубочайше практической. Ей марксизм уделял мало внимания в прошлом,— он должен вплотную заняться ею в наше время» («Новый мир», 1929, № 8—9, с. 276).

что люди стали меньше читать и думать о прочитанном. Сам процесс распространения культуры вширь, завоевания масс книгой неостановимо продолжался. Но суждения читателей как-то меньше занимали теперь печать, а в литературной критике, также изрядно слинявшей и регламентированной в эту пору, появился некий абстрактный образ «нашего советского читателя», который с редким единодушием одно клеймил, а другим гордился, как то требовалось в данную минуту жизни. Идеология культа личности исключала возможность различных мнений даже в чисто эстетических вопросах. Да и могло ли быть иначе, если все более императивное значение приобрели отзывы о литературе одного-единственного читателя, который мог позволить себе самую неожиданную оценку, основанную часто на прихоти вкуса и, однако, немедленно поступавшую в «золотой фонд» теории. «Эта штука сильнее, чем «Фауст» Гёте»,— начертал он под влиянием бог весть какого настроения на тексте сказки молодого Горького — и все сникало перед этой лаконичной и не терпящей возражений рецензией, и вот уже начинали скрипеть перья критиков, ставивших Гёте на свое место.

Письма читателей в эту пору печатались редко, лишь по крайней нужде, и имели, так сказать, хорошо организованный характер. Читательское письмо появлялось на свет большей частью тогда, когда критика ухитрялась «проморгать» те или иные пороки произведения и поправить ее надлежало рядовому читателю. Если под письмом стояла подпись тракториста, сталевара или, на худой конец, фельдшерицы районной поликлиники — приговор той или иной книге был подписан: нельзя же было спорить с «мнением народным», а двух мнений среди читателей, считалось, не может и быть. Как-то не принималась в расчет возможность того, чтобы два тракториста или два сталевара заспорили между собою о книге. Понятно, что это мало способствовало заинтересованности читателя в делах литературы, непосредственности его отзывов.

Вспоминаю случай, рассказанный мне Марком Щегловым и происшедший с ним самим в его студенческие годы. Его позвали однажды в какой-то клуб, где должен был состояться вечер вопросов и ответов на литературные темы. Предполагалось, что читатели заранее в письменной форме передадут свои вопросы организаторам этого мероприятия. Когда в назначенный час он подошел к клубу, то увидел на закрытых дверях аккуратное объявление: «Вечер вопросов и ответов отменяется в связи с отсутствием вопросов».

— Неужели правда у людей уже нет вопросов и всем все ясно? — огорчался Щеглов.

Нет, вопросы, конечно, были, их было, может быть, даже слишком много, но беда заключалась в том, что обычно ответы, которые на них давались, были заранее известны и оттого никому не нужны.

Стоит ли удивляться, что читатель, словно потеряв силу собственного голоса, вяло следовал принятым в критике оценкам и чувствовал себя не слишком ответственным за то, как идут дела в литературе.

События последних пятнадцати лет, поворот, происшедший в жизни партии и страны после XX съезда КПСС, решительно отозвались и на взаимоотношениях литературы с читателем. Читатель вместе с писателем снова почувствовал себя как бы строителем литературы. И теперь он имел на это, пожалуй, еще большее право, чем в первые годы революции. Ведь с тех пор произошли огромные перемены в самом культурном уровне масс.

Один из верных показателей — популярность журналов. Тиражи литературно-художественных журналов двадцатых годов нельзя и равнять с нынешними. В 1927 году «Новый мир» имел 28 тысяч подписчиков, «Октябрь» — 2,5 тысячи, «Красная новь» — 12 тысяч. Теперь же все крупнейшие ежемесячники выходят тиражами, превышающими сто тысяч экземпляров. «Итак, у нас есть публика!» — с куда большим основанием можем мы повторить слова Белинского.

Но главное — в самом характере читателя наших дней. Дело не просто в том, что сейчас в нашей стране читают больше, чем когда-либо в прошлом: читают романы и стихи, классику и переводные книги, фантастику и детектив. На каждый род и вид литературы находится свой читатель, и я не рискну утверждать, что его выбор и вкусы всегда безупречны. Но все внятнее и громче голос любителя серьезной книги, внимательно следящего за всем новым в художественной литературе и легко отделяющего зерно от половы.

«Я ведь не просто «читаю в свободное время», нет, книги — часть моей жизни»,— пишет в редакцию «Нового мира» читательница Е. Осетрова из Тбилиси, и это в той или иной форме повторяется во множестве писем. «В годах 1913—1914-м перед николаевской службой прочитал всех сыщиков американских, Ника Картера и проч., а сейчас льщу себя надеждой, что и настоящую литературу, т. е. не детектив, понимаю». Это слова из письма человека старшего поколения —

Г. Иванова из Гатчины, приславшего дельный отзыв о произведениях Солженицына.

Заметим, что все прежние методы изучения читателя предполагали его пассивность в выражении своего мнения о книге: устраивались громкие читки с последующим обсуждением прочитанного, раздавались анкеты, проводились опросы. Так поступали энтузиасты изучения народного читателя вроде Х. Алчевской в прошлом веке, так было и у нас в первые годы советской власти.

Сейчас читатель не ждет, когда его спросят, что он думает о той или иной книге. Все чаще он требует слова сам, вмешивается в литературные споры и хочет участвовать в них наряду с профессиональной критикой как равный. Он много думает о прочитанном и без всякого внешнего понуждения пишет о своих впечатлениях в журналы и газеты.

Жаль, что у нас никто не занимается всерьез изучением читательских мнений по наиболее важным и острым литературным вопросам, что нет даже приблизительной статистики суждений читателей о книгах. Страницы «Института читательских интересов», печатавшиеся год назад в «Литературной газете», вряд ли могут идти в счет: читательские письма, напечатанные там, производили впечатление изрядно процеженных и дистиллированных — читатель будто нарочно избегал разговора о наиболее заметных и спорных произведениях, а если и касался их, то с той выглаженной, вплоть до газетного стиля, правильностью, от которой хоть караул кричи.

И все-таки лед тронулся. Мнение читателя вновь становится реальной силой в литературном процессе. Я уверен, что нам недолго ждать появления статей и книг, основанных на глубоком и объективном изучении психологии читателя. Нелишним было бы и издание переписки писателя с читателями, подобное той книге «Письма к писателю», какую некогда, воспользовавшись своей почтой, выпустил Зощенко; эта книга, как известно, встретила горячую поддержку Горького.

Я хочу внести посильную лепту в эту работу и представить некоторые материалы о взаимоотношениях читателя, писателя и критика.

Каждый год «Новый мир» получает несколько тысяч писем от своих читателей. Последние годы почта эта была обширной, как никогда. Что же побуждает читателя в конце долгого рабочего дня, отрывая время у отдыха и общения с близкими, садиться и писать письмо в редакцию? Какие вопросы занимают и трогают людей, приславших вот эти, выр-

ванные из делового блокнота или ученической тетради, густо исписанные листки?

4

Скажем сначала, справедливости ради, о тех письмах, которые и сейчас в меньшинстве, но которых пусть бы и вовсе не было. Это письма, что пишутся от нечего делать.

Гоголевский Петрушка, лакей Чичикова, имел обыкновение читать лежа в передней на тюфяке. Читал он больше ради самого процесса чтения, и оттого ему вовсе безразлично было, что окажется под рукой — роман о похождениях влюбленного героя, букварь или молитвенник: «если бы ему подвернули химию, он и от нее бы не отказался». Будь Петрушка немного потщеславнее, он мог бы, верно, на досуге сочинять отзывы о прочитанном и рассылать их издателям. Тогда их трудно было бы отличить от некоторых писем, что попадаются и в нашей почте.

Есть разряд читателей, одержимых зудом общения с писателем, участия в литературных разговорах, о чем бы они ни велись. Такой читатель пишет письма в редакцию в виде обычного упражнения для пера — и это наименее интересные, холодные и случайные письма с ученическим разбором произведения «по образам» или известными попреками автору:

Того-то вы не отразили,
Того-то не дали опять...

Более обширную и более симпатичную, на мой взгляд, категорию составляют те читатели, которые воспринимают произведение непосредственно, доверчиво, как простую быль, и судят его, так сказать, с житейской, бытовой точки зрения. Их обычно очень занимает сам ход интриги («Вот ведь как оно в жизни бывает!») и сильно заботит развязка.

Автора романа «Тишина» забросали письмами: «Что будет с Асей? Как сложится судьба Сергея? Вернется ли домой его отец?» Читатель хочет, чтобы судьба положительных героев устраивалась благополучно, а прохвосты вроде Уварова, Быкова были непременно наказаны. Это естественное, понятное чувство — жажда справедливости. Но беда, если автор начнет подделываться под желания читателя — в теме ли, понравившейся и ставшей знакомой, или в разрешении сюжета.

Когда мы смотрим кино или читаем книгу, нам всегда втайне хочется, чтобы добродетель торжествовала здесь же,

у нас на глазах, чтобы всему хищному, злому было отмщение, чтобы возбужденное в нас негодующее чувство успокоилось, улеглось бы, а герои под занавес были живы-здоровы и счастливы. Писателю нужно мужество, чтобы на волне успеха избежать соблазна успокоительного искусства.

Читатель, принимающий героев за живых, с реальной биографией людей и требующий от автора благополучного конца книги, сам по себе не так плох, и все же он стоит на начальной ступени читательской культуры. Вероятно, имея в виду прежде всего таких читателей, английский романист Грэм Грин сказал как-то: «Я не люблю писем читателей. Тот идеальный читатель, от которого писатель жаждет получить письмо, не пишет писем».

Сказано остро, но я берусь оспорить этот ядовитый афоризм. То есть, возможно, Грэм Грин и впрямь не получает таких писем, какие ему хотелось бы. Но этого нельзя сказать про нашу почту. Могу присягнуть, что к авторам журнала обращается и тот «идеальный» читатель, что всех дороже сердцу писателя,— читатель умный и тонко чувствующий искусство, с которым можно говорить обо всем с гарантией взаимопонимания.

Другое дело, что такой читатель не станет писать просто так, «для разгулки времени», со скуки марая бумагу. В нем развито чувство достоинства, он скромен, неназойлив и счел бы неловким беспокоить редакцию и автора праздным изложением своих впечатлений. Если уж он сел за письмо,— значит, что-то сильно тронуло, задело его.

Я должен поделиться здесь таким наблюдением: «идеальный» читатель, читатель-друг, чаще всего берется за перо тогда, когда вокруг книги, чем-то ему близкой (или, напротив, чуждой), возникает полемика и критика, по его мнению, как бы узурпирует права читателя в оценке произведения. Тут уж он считает своим долгом вмешаться, оспорить чью-то неправоту, высказать собственное понимание дела, а иногда просто сообщить автору о своей с ним солидарности. Надо ли говорить, какое значение имеет эта поддержка в иные минуты для писателя.

«Писателю всегда милее и важнее услышать доброе и ободряющее слово прямо от сочувствующего ему читателя, чем прочесть какие угодно себе похвалы в печати,— писал Достоевский.— Право, не знаю, чем это объяснить: тут, прямо от читателя,— как бы более правды, как бы более в *самом деле*». Вероятно, этот закон сохраняет свою силу и поныне. Какому писателю не дорог непосредственный суд читателя?

«Идеальный» читатель, читатель высшего порядка, имеет, однако, в виду не одно свое непосредственное впечатление, но и общественную оценку книги, как она складывается в критике. Это новое в жизни литературы явление заслуживает того, чтобы остановиться на нем подробнее.

Есть своя отрадная сторона в том, что критику читают и учитывают ее. Другой вопрос — как на нее реагируют.

Критика по самой своей природе призвана быть представителем читателя, его депутатом в литературе. Она получает от читателя мандат на высказывание от его имени. Но для того, чтобы отвечать обязанностям правомочного представителя публики, критик сам должен отражать умонастроения и интересы наиболее сознательной и широко думающей части читателей. Иначе читательский авангард начинает сомневаться в полномочиях критики.

В последнее время об этом заходит речь во многих письмах. Перелистаем же некоторые из них, не смущаясь прямотой высказываний и не спеша поправить читателя, даже если что-то не понравится нам или покажется обидным для всего критического цеха.

«Моя профессия далека от литературоведения,— пишет М. Александрова из Ленинграда,— свободное время очень ограниченно, и, признаюсь, я не очень часто читаю критические статьи. Надо сказать, что и читать их зачастую не хочется. Большая часть критиков представляется мне замурованной в какой-то башне (и даже не из слоновой кости) — настолько они далеки от того, что интеллект читателей неизмеримо вырос, что моральные и этические критерии среднего читателя много выше и чище, чем критерии этих критиков.

Вместо страстных проповедей в защиту настоящей литературы эти критики пичкают нас унылевькими догмами и бодренькими словечками, которые ничего, кроме злости и скуки, вызвать не могут».

А вот письмо В. Васильева из Краснодара: «Не могу похвастаться шибкой начитанностью и излишком времени для такого рода занятий, но часто безуспешно ищу хорошие статьи о волнующих книгах. Вот парадокс: критик обычно не идет дальше автора! Я это заметил еще с тех сладких минут, когда впервые прочел главу «Так это было» и др. из поэмы А. Твардовского. Ждал-ждал — не было. Это неслыханно, противоестественно, но критик пошел все больше осторожный и трусоватый».

И. Шеховцев из Харькова, военный инженер по профес-

сии, с огорчением пишет, что, раскрывая толстые журналы, он привык встречать в отделе критики:

«а) либо литературно-критические пируэты, в которых можно найти все что угодно — выспренность стиля, любование слогом (ты только посмотри, читатель, как я владею языком, как варьирую!), неуловимую логическую игривость, кроме одного — новой, интересной, свежей и, самое главное, *определенной* мысли;

б) либо осточертевшие ветры вульгарной социологии, творцы которой думают только об одном — «занять правильную позицию» — и совершенно не думают о другом, о том, что занять правильную позицию — это только *полдела* (вторая половина дела состоит в том, чтобы это «занятие позиции» было доказательно, убедительно для читателя);

в) либо скучное отбытие дежурства на посту литературно-критической службы, где, конечно, читатель не находит для себя интересной мысли...»

Или еще письмо О. Ковалевской со станции Асбест Свердловской области. «Где у нас критика? — пишет она.— Где Белинские, которые принимали литературу кровью сердца, судили о ней с точки зрения интересов народа, его блага? Их нет. Безапелляционные приговоры, взаимные препирательства, ругань...»

Судя по этим письмам, отношения у читателей с критикой изрядно испорчены. Произнося слово «критика», читатель, конечно, разумеет в первую очередь не те солидные критические труды, монографии и теоретические статьи, которые принадлежат скорее к сфере литературоведения и пользуются заслуженной репутацией в кругу специалистов. Нет, речь идет о другом — о той газетно-журнальной рецензионной и «обзорной» критике, которая непосредственно обращена к читателю и по которой он невольно составляет представление о всем этом роде литературы.

Я не хочу этим сказать, что читатели не видят различий в способе рассуждений и характере деятельности конкретных авторов, работающих и в этой области. Талантливая, яркая, а главное — принципиальная, правдивая статья редко проходит незамеченной. Кстати, и большинство цитируемых здесь писем получено в поддержку тех или иных критических и полемических выступлений. Но содержащийся в них же общий счет к критике — довольно жестокий, а объяснение с ней крутое.

Тут есть предмет не для обиды — для раздумья. Критика поры культа личности оставила нам трудное наследство. Ко-

нечно, и в тридцатые — сороковые годы дело не стояло на месте, появлялись яркие и не потерявшие до сих пор своего значения статьи таких авторов, как, скажем, Е. Усиевич, В. Александров, А. Роскин, но общий фон критики был безрадостным. Сам идейно-нравственный «климат» эпохи культа личности, мягко говоря, не благоприятствовал расцвету этого жанра. Идейный и культурный уровень критических статей и рецензий катастрофически падал, и были годы, когда усиленно приводимая к общему знаменателю критика почти начисто исчезла из толстых журналов. Постановление ЦК ВКП(б) 1940 года констатировало, что литературная критика и библиография «находятся в крайне запущенном состоянии».

Все последние годы наша критика, хоть и с трудом, свергала с себя вериги бесцветного догматического мышления, и было бы несправедливо не отдать должное этим ее усилиям. Нелегко было изжить и отбросить узкую догматику, проработочные навыки, фанфаронство и пустословие, привившиеся в литературной печати. Но читатель, вновь почувствовавший себя не посторонним литературе, освободился от этих пут, пожалуй, естественнее, легче. Оттого такую досаду стала вызывать у него всякая инерция догматической мысли, безответственные восторги на пустом месте и рецидивы проработочного ремесла.

Эту главную причину недовольства читателя критикой иногда не замечали за другими, более частными. Говорили, например: критики пишут скучно, неинтересно, стандартно, не думают о занимательности своих статей и рецензий. Но известны попытки привлечь читателя экстравагантностью высказываний, небрежной разговорной манерой, имитирующей живость и непосредственность; критические статьи пробовали писать в виде «снов», «диалогов», «разговоров у камина...». Оказалось только, что в новой одежде банальная и шаблонная мысль не становится привлекательнее. Это, впрочем, можно было бы предсказать и не ставя специального опыта. Барон Брамбеус писал куда кудрявее и «занимательнее» Белинского — но доброй славы себе не нажил. Энергию мысли, страсть, горячую убежденность нельзя купить никакими словесными ухищрениями.

Теперь из писем читателей мы узнаем, что их требования к критике куда серьезнее: они ждут от критика самостоятельной и определенной мысли, призывают его идти дальше автора, то есть сверять книгу с жизнью и проводить ту полезную работу, какую считали главной в критике революционные демократы, делавшие на основании картин, изображенных

художником, выводы о явлениях и процессах самой жизни.

Вспоминая о деятельности Белинского и Добролюбова, о марксистской критике Воровского и Луначарского, читатель сетует на отсутствие ныне выдающихся критических талантов. «Где наши Белинские?» — таков обычный глас публики. Тут можно лишь вздохнуть и пожать плечами... Настоящий критический дар, говорят, встречается еще реже художественного. Куда хуже, что критика не удовлетворяет читателя и в той части, где его требования умеренны и бесспорны.

Авторитету критики никто не может повредить больше, чем она сама, когда она расхваливает слабые книги и предает поруганию талантливые.

«Я не имею никакого отношения к литературе, если говорить о моей профессии,— пишет В. Новогрудский (Полтава).— Но книга — мой хлеб насущный. Поверьте, что шелуха остается шелухою, как бы ее ни приукрашивали. А правдивая книга на десятки лет остается памятником и источником познания для миллионов людей». «Неужели не понимают, что наш читатель изменился? — спрашивает В. Жарский из Свердловска.— Он требует высокой культуры от произведений искусства, а не подделку и беллетристику. Бездарность порой лезет в каждую щель и еще кричит больше всех».

Увы, это так. Критика, доказывающая читателю, что дурная книга хороша, попросту не уважает его. Но ради него ли она хлопочет? Создавая дутые репутации, она поддерживает имена, а не книги, темы, а не идеи, и до искусства ей, в сущности, мало дела. Оттого в литературной жизни создаются условия, когда можно, не обладая и каплей таланта, а лишь сообразительностью и усидчивостью, прослыть «художником слова» и издавать свои книги стотысячным тиражом хотя бы в издательстве «Советская Россия», прославившемся последнее время своей художественной невзыскательностью. Прискорбная сторона всего этого заключается еще и в том, что поощрение серости и бездарности способствует порче общественных вкусов: притупляется и исчезает чувство «эстетического стыда», которое, по словам Толстого, должна вызывать во всяком неиспорченном человеке художественная ложь.

Но дело не только в терпимости к плохому в литературе. Читатель сделал наблюдение, которому нельзя отказать в меткости: именно та часть критики, что так снисходительна к художественной бедности и безвкусице, особенно агрессивна в нападении на произведения, правдиво рисующие реальную сложность жизни, человеческих судеб и характеров. Всякий

отход от шаблона, от нормативных правил и принятых образцов уже вызывает ее настороженность. Но почему проработке правдивых, талантливых книг читатель должен верить больше, чем пустым похвалам, расточаемым в пользу бездарности?

Критика столь часто расходилась с читателем в оценке явлений искусства, что ее выступления выработали у него своего рода иммунитет, защитную реакцию несколько неожиданного свойства. «Между прочим,— пишет преподаватель Одесского инженерно-строительного института С. Кудрявцев,— я пришел к довольно странному для себя правилу: я должен читать только те статьи и книги (разумеется, художественные, а не научные), которые подвергаются уничтожающей критике...» Ту же мысль, не сговариваясь, повторяют многие читатели. Д. Плоткина, медицинский работник из Саратова, пишет: «Критики, охаивая то или иное произведение, тем самым создают им популярность. «Ну, раз ругают — значит, интересно, надо почитать или посмотреть...» Это хорошая реклама. А если анонсируют: «Принимаются заявки на коллективный просмотр» — не ходи».

Вот так так! Критику называют компасом. Но читатели начинают пользоваться этим инструментом престранно: они уверенно ищут юг там, где стрелка указывает север.

Легко было бы, конечно, отнести читателей, мнения которых приведены выше, к числу несознательных и пожурить их за поверхностный вывод: право же, не всё, что хвалится, хвалят зря, да и ругают не все понапрасну. Но куда больше занимает меня сейчас другое: как могло сложиться такое унизительное и неловкое для критики положение, чтобы ее рекомендации имели, так сказать, обратную силу?

Бухгалтер Н. Черняев из поселка Талый Пермской области прочел в журнале повесть А. Кузнецова «У себя дома» и спешит написать в редакцию: «Автор прямо из жизни выхватил куски реального и подал в оригинальной форме читателям. Правда, есть там простые слова, «провинциализмы», но для нас, рядовых читателей-тружеников, это не вредит и даже ближе, лучше понятно. А вот критики могут наделать много неприятностей т. Кузнецову. Прошу по мере возможности не давать в обиду т. Кузнецова критикам».

На этот раз Н. Черняев волновался зря. Большая часть критики отнеслась к повести А. Кузнецова благосклонно. Но как же надо воспитать читателя, чтобы он заранее огорчался, ожидая критического разгрома понравившейся ему повести!

Нет, тут что-то неладно. Выходит, что значительная часть

критиков не столько руководит мнением читателей, сколько раздразнивает их произвольностью своих оценок. Считается, что читатель открывает критическую статью, желая проверить свои впечатления и глубже понять книгу... Куда там, он боится за автора!

Может быть, картина взаимоотношений читателя и критика, вырисовывающаяся из этих писем, слишком мрачна? Может быть, читатель, однажды огорченный критикой, уже не хочет видеть никаких ее удач? Нет, мы говорили и готовы еще раз повторить, что он замечает эти удачи и отзывается о них в таких выражениях: «очень правдиво», «нет воды», «интересно», «заставляет думать»; критик — «человек честный и не лицемер», «человек, смотрящий в корень, а не просто болтун и говорун».

Эти скромные похвалы кажутся нам очень важными. Они по-своему отражают представление читателя о тех качествах, без каких невозможен общественный и моральный авторитет критики. Читатель хочет иметь дело с критиком, который пусть иной раз увлечется, даже ошибется в своей оценке — кто гарантирован от промахов,— но относительно которого можно быть уверенным, что он не скажет ни слова против совести, никогда не поступится правдой, гражданскими своими убеждениями в пользу «хитромудрой казуистики», как назвал в своем письме посторонние литературе соображения один читатель. «Может быть, я грубовато пишу,— извиняется он.— Но ведь я пишу письмо, а не статью, и я не писатель, а печник. Это одно. А другое — эта грубоватость вызывается реакцией на всех критиков, которые хотят и не хотят что-то сказать. Хотят вещи назвать своими именами, но страшно боятся. И они хороводят вокруг да около».

Коммунистическая идейность связана в представлении читателя с прямотой суждений и верностью правде жизни. Не отвлеченным умозрением, а живым, непосредственным чувством поверяет читатель свои впечатления от книги — правдива ли она, талантлива ли? И он бывает огорчен и обеспокоен, что именно эти качества меньше всего принимаются в расчет «хитромудрой казуистикой», конструирующей отвлеченные идеалы и подсчитывающей, сколько граней жизни должен отразить автор в своем произведении.

Похоже, что читатель в некоторых отношениях перерос нашу критику. Во всяком случае он слишком часто отвергает ее помощь в истолковании произведения, предпочитая общаться с книгой лично, без посредников, составляя само-

стоятельное суждение о ней. Неужели в «литературном треугольнике» критик начинает играть незавидную роль «третьего лишнего»?

5

Да, читатель настроен к критике более чем скептически. Это не может не огорчать всякого мало-мальски причастного к этому делу литератора. Хотелось бы спорить, переубеждать читателя... но, признаюсь, мне обычно так легко понять его!

Вот попал к нему в руки рассказ И. Грековой «Дамский мастер». Рассказ — не роман, «малая форма», да и тема какая-то несолидная, «не на главном направлении», как любят говорить критики. Но только первую страницу перелистнул — и дальше захотелось читать: занятно, неожиданно как-то и жизнью пахнет.

Предмет таков, что тут житейского опыта никому не занимать стать. Кто из нас не томился в очереди в парикмахерской, не слышал этих праздных — в ожидании вызова — разговоров, вечных прений о «последних» и «крайних», а потом, пройдя в зал и заняв свое место на удобном кресле перед зеркалом, кто не впадал в счастливое благодушие, утопая в ароматном чаду одеколона, пудры и еще каких-то специй, покоряясь ловким рукам мастера и лишь изредка перекидываясь с ним ленивыми репликами? Но могло ли прийти в голову, что это достойно стать предметом искусства, что об этом будет интересно читать и человек в застиранном халате с ножницами и бритвой в руке, мелькающими перед самым твоим носом, окажется глубоко небезразличен тебе... Забавный этот малый — Виталий Плавников, такой молоденький, с хохолком на макушке, и такой серьезный, даже суровый, когда, как хирург перед операцией, он готовит свои инструменты и потом проделывает рискованные манипуляции над прической клиентки.

А его манера говорить! «Только, предупреждаю, для теперешнего времени эта завивка несовременна. Со своей стороны, могу вам предложить химию». Или: «Этот вопрос у меня тоже подработан. Буду повышать себя в своем развитии, сдам за десятилетку...» И еще — в виде любезности при прощании: «Я тоже от вас почерпнул».

Читаешь — и улыбка не сходит с лица: «похоже!», «верно!», «так!» И где мы видели такого вот парнишку? Трудно сразу вспомнить, может быть, вовсе и не в парикмахерской, но можно ручаться, что он встречался нам, и не однажды.

Или другое лицо рассказа — Мария Владимировна Ковалева, директор научного института и постоянная клиентка Виталия. Мария Владимировна — с ее энергией и деловитостью, с милой прелестью стареющей женщины, с напускной грубоватостью и сердечной мягкостью, незащищенностью, она тоже отчего-то знакома нам, но знакома не по книгам, а внове. Читатель испытывает радость узнавания жизни — такое вот сам видел, таких людей знаю, а эти вот чувства Марии Владимировны помню по себе: тысячу раз переживал и это искушение бросить все прежнее и зажить со следующего утра по-новому, и это чувство досады на самого себя, когда кажется, что сказал лишнее, «переговорил» и невольно обидел кого-то... А вместе с тем мы узнаём жизнь, какою никогда не жили, узнаём людей, что были знакомы нам только внешне, издалека и теперь вдруг приблизились к нам.

«Дамский мастер» Грековой прочел после жены,— пишет читатель из одного зерносовхоза Курганской области.— Она у меня учительница, а я сам агроном средней руки. Жена молча отошла от рассказа. Но я, прочтя затем, молчать не мог. Спросил: «Понравился «Дамский мастер»?» — «Ничего».— «Только-то?!» Или я читаю слово за два, или жена два слова за одно...»

Трудно придумать более меткое и сжатое определение. В самом деле, слово за два идет лишь тогда, когда художественная речь глубока и емка. А уже два слова за одно — лишь при поспешном и поверхностном чтении. Агроном из Курганской области принадлежит, видимо, к числу «талантливых читателей», как называл это Маршак, а таких у нас немало по всем городам и весям, среди людей разных профессий и уровней образованности.

На рассказ И. Грековой горячо откликнулся В. Ларин из Баку:

«Прежде всего, рассказ очень современный,— написал он в редакцию.— Его не спутаешь с другими. Это наш день, сегодняшний. Затем рассказ необычайно живой по изложению, но главное — потрясающе живой по образности... Мария Владимировна мне очень понравилась как человек, и не просто человек вообще, а сегодняшний хороший советский человек, хотя она и изменяет своей логике и звонит за Виталия на киностудию. Вот уж не думал, что меня так порадуют дамские парикмахерские будни!.. Чувствуется, что рассказ как будто написан на одном дыхании, а не замучен, как у некоторых. Но Виталий мне не понравился, хотя он схвачен верно».

Это отклик, так сказать, эмоциональный. Но есть и дру-

гие письма — с развернутым анализом, аргументацией, попытками своего истолкования образов и идеи рассказа.

«Меня и тех, кому я читал рассказ,— пишет А. Рубайло из станицы Петровской Краснодарского края,— тронула история современного тупейного художника. Думаю, что в умении писателя дать «невидимые миру слезы» в манере сдержанной, приглушенной тональности больше всего сказывается его талант. Один из слушавших сказал также, что рассказ хорош тем, что до конца так и не догадаешься, куда ведется речь. Он имел в виду, что в рассказе нет той прозрачной логики развития и людей и событий, которая с самого начала повествования открывает их перспективу и делает ненужным чтение.

Замечательны эпизодические и второстепенные участники описанных обстоятельств. Все они, плотно заселяя рассказ, всегда *нужны*. И написаны превосходно...

Но, странное дело, и мне и моим слушателям как-то не особенно понравилась Мария Владимировна. И посейчас как следует не пойму, в чем тут дело. Она умная, честная, прямая, добрая без сентиментальности. То ли тут виновата напускная *мужественность*, то ли чрезмерная, нарочитая старательность автора как бы исподволь открыть ее добрую, эмоциональную отзывчивость. Например, в сцене с плачущей Галей нам кажется ненужным это «Эх, горе женское...» Тут уместнее было бы содержательное умолчание. Какое? А это должен знать художник... Сложнее Виталий. Но и в нем переложено лишку. Не надо так много рассудочности. Белинский — это хорошо и верно, но такая надоедливая пунктуальность во всех мелочах... в нее как-то не верится, да она и не гармонирует с самой натурой этого хорошего мальчика...

Повторяю, рассказ замечателен. Если бы он был заурядным, то не стоило бы о нем и говорить. А то все те, с нашей точки зрения (а может быть, и ошибочной), мелкие погрешности, о которых мы говорим, так же досадны в нем, как пятнышки на какой-нибудь зеркальной поверхности. И просьба поверить, что письмо это полно самой искренней и теплой доброжелательности».

В доброжелательности автора письма невозможно сомневаться. И хотя, на наш взгляд, он далеко не во всем прав, радует сам уровень его рассуждений — вдумчивость, тонкая наблюдательность. Надо обладать незаурядным вкусом, чтобы подметить, скажем, чужеродное в рассказе риторическое восклицание: «Эх, горе женское!» И вот что бросается в глаза — читателю из станицы Петровской словно бы ничего не

стоит этот тон спокойной объективности, чуткой деликатности по отношению к автору, так трудно дающийся профессиональной критике. Он говорит то, что думает, но его суждения лишены самоуверенной безапелляционности. Это скорее размышление вслух.

Читателям, мнения которых мы привели, симпатичен талант И. Грековой. Пусть и в самом деле не все подробности рассказа безупречно художественны, а конец его кажется скомканным, но мало кого оставит равнодушным живая свежесть впечатлений, естественность интонаций и, не в последнюю очередь, умный юмор рассказчика, поднимающий его над невзгодами и огорчениями быта, над собственными слабостями... Читателям нравится новизна и жизненная сложность изображенных в «Дамском мастере» характеров. Но толкуют они их различно. Одному по душе Мария Владимировна и кажется неприятным Виталий, другой целиком сочувствует «хорошему мальчику», а к Марии Владимировне остается холоден.

В самом деле, как понимать директора института информационных машин Ковалеву? И что за человек Виталий Плавников? Сочувствует ему автор или посмеивается над ним? Вроде бы мысль рассказа нигде не сформулирована в тексте, не определена безусловно и категорически, так что остается простор для догадок[1]. Но ведь при этом ни на минуту не исчезает уверенность, что И. Грекова «зацепила» что-то вполне реальное и прежде попадавшееся нам на глаза, только до сей поры не тронутое искусством. Значит, дело за тем, чтобы осознать характеры, изображенные писателем, как жизненное явление, уяснить их в их общественном значении и существенных связях и тем самым понять мысль автора — и жизнь, что стоит за нею.

Тут читатель доверчиво обращает свой взор к критике, ища у нее помощи и ответа. Да так и застывает в растерянности и недоумении. Оказывается, автор «Дамского мастера» жестоко обманул надежды, возлагавшиеся на него профессиональной критикой: «Увы, надежды не оправдываются, выстрел оказывается холостым! Выясняется, что предполагавшаяся многозначительность повествования ложна, что эскизы не стали картиной, а меткие психологические наброски

---

[1] «Литературная Россия» 26 июня 1964 года поместила письмо читателя Л. Ильина, который и вовсе растерялся, не найдя, что можно было бы ему «перенять» у героев И. Грековой, и не определив вследствие этого, как вообще к ним следует относиться. «Догадывайся как можешь» — озаглавлено его письмо.

не слились воедино, не воплотились в своеобразную индивидуальность героя. Живые штрихи рассказа не составили органической художественной концепции...» Все бы это еще полбеды, но, сделайте милость, посмотрите, какими героями соблазнился автор: «Молодые дамские парикмахеры — мещане, изучающие диалектический материализм, цивилизованные дамы-профессора, которые духовно капитулируют перед своими парикмахерами!» В самом деле, получается что-то нехорошее — добро бы дамы капитулировали перед парикмахерами в плане вертикальной завивки и укладки феном, но духовно капитулировать — это уже пахнет идеологической уступкой! И критик огорчен, взволнован. «Где уж тут говорить о высоких моральных нормах?!» — сокрушается он.

Приведенные выше выдержки принадлежат перу Г. Бровмана («Литературная Россия», 4 сентября 1964 года). Я считал бы лишним еще раз обращаться к работам этого критика, которого мне пришлось уже однажды характеризовать как полемиста[1]. Но меня вынуждает необходимость. Дело в том, что труды этого автора, не блеща индивидуальными особенностями, определяют некий средний уровень, создают общий фон критики. Иногда под статьями стоят другие подписи, а мне все кажется, что я читаю Бровмана. Он пишет неутомимо и много, обладая при этом даром безошибочно распознавать все мало-мальски свежее и талантливое в литературе в целях предания его поруганию и позору. Естественно, что он не обошел своим вниманием и «Дамского мастера». Иронически отозвавшись о краткой рецензии Н. Соколовой, рекомендовавшей в «Литературной газете» рассказ читателям, Г. Бровман разобрал его в согласии со своей методологией. Для него Виталий не только «воинствующий обыватель», но, кроме того, и «художественно несостоятельный образ».

Герой не нравится критику, и он думает, что нехорош образ. Обычно эту ошибку объясняют на школьных уроках литературы. Хлестаков — малоприятный герой, но из этого не следует, что образ его художественно несостоятелен.

Столкнувшись с реальным жизненным характером, мало похожим на те, что уже знакомы по литературе, критик видит в этом непорядок и нарушение правил литературной благовоспитанности. Он досадует на отсутствие той «прозрачной логики» повествования, заранее предрешающей итоги, которая, по словам читателя, делает как раз ненужным чте-

---

[1] См.: Необходимая реплика.— «Новый мир», 1964, № 8.

ние. Противоречия характера он относит к противоречивости исполнения и сердится на автора за свое неумение понять его.

Но оставим в покое Г. Бровмана. Поищем лучше других попыток в критике объяснить нам идею рассказа И. Грековой, характеры его героев, и прежде всего самого «дамского мастера» — Виталия.

Такую попытку мы найдем в статье П. Пустовойта «В поисках деятельной личности» («Литературная Россия», 15 мая 1964 года). Название уже предопределяет подход критика к рассказу. «А вот смелый, но, к сожалению, малоэффективный поиск деятельной личности,— пишет он.— Скромный труженик, парикмахер Виталий Плавников (рассказ И. Грековой «Дамский мастер».— «Новый мир», 1963, № 11) честен, наивен и даже чуть смешон со своим аскетическим «планом личного развития» и сугубо профессиональным взглядом на дамские прически. Автор, по-видимому, хотел показать, как в герое постепенно формируются черты настоящей активной личности, но допустил просчет, отъединив Плавникова от коллектива. В сфере труда герой внутренне собран, умеет сразу схватить все новое, в своем деле он артист. Но при всем своем отвращении к различным спекулянтам типа Матюниных он уходит от борьбы, покидая место своей работы. Нет, не получилось активной личности из Плавникова. Не получилось».

Вслушиваешься в этот монолог критика и вдруг узнаешь в его интонациях что-то знакомое. Где мы это только что слышали? «...Ваше выступление было слишком простое, без формулировок, и оно меня не удовлетворило. От вас, как руководителя учреждения, можно было ждать более глубокого анализа». Ба! Да это наш Виталий говорит, объясняясь с Марией Владимировной после вечера в институте, куда он ходил «изучать разные слои», хотя «в данных слоях... ничего интересного для себя не нашел». Редкий случай бессознательного заимствования, которому обрадовались бы любители изучать природу творчества по Фрейду. Минуем, однако, это странное совпадение и попробуем вникнуть в позицию критика по существу.

Автор статьи, как явствует из всего ее текста, рассматривает героев литературного произведения преимущественно с той точки зрения, могут ли они представить «пример, достойный подражания». Если да, то произведение хорошо и автор молодец, если же нет — автор «допустил просчет» и труд его неудачен. Но располагает ли критик надежным способом определить, какой герой достоин служить «примером»? Не-

сомненно. Для этого надо только узнать — насколько он активная, деятельная личность.

Ясность этих критериев привлекательна. Они решительно упрощают все дело критика. Несовершенство произведения доказывается как теорема: в Виталии «формируются черты настоящей активной личности», и этим он привлекателен, но из-за досадной непоследовательности автора герой недотягивает в этой своей активности и оттого не может служить примером. Следовательно, попытка автора «малоэффективна».

Вне пределов этого круга логики остается, правда, один небольшой вопрос: а что, если автор и не помышлял делать из своего героя «пример, достойный подражания»? И что, если активность Виталия — не безусловная добродетель? Но это предположение несет в себе такие нудобства для стройно воздвигнутой концепции, что было бы деликатнее обойти его совсем.

Всякая нормативная концепция не любит лишних вопросов. Она сильна своей глухотой ко всему, кроме самой себя. Получается округло, складно, а там хоть трава не расти. Реальность жизни, изображенной писателем, сам текст произведения в этом случае — одна помеха.

Но, к счастью, если только произведение правдиво и художественно, никакие самые противоречивые толкования не убивают его. Герои продолжают жить своей жизнью в сознании читателей, огорчать, радовать, ужасать и смешить даже тогда, когда критика уже подписала им тот или иной приговор, объявила об их «несостоятельности» и смолкла в сознании исполненного долга. Так остается жить сам по себе и Виталий Плавников, и я почти въявь вижу, как он усмехается, слушая эти разговоры о себе и наблюдая за тем, сколько хлопот он доставил критикам своей не такой уж и сложной персоной. Неужто этот паренек лет восемнадцати, с острыми локтями, торчащими из рукавов парикмахерского халата, с темными глазами, горящими на бледном, диковатом лице — «не то олененок, не то волчонок»,— и впрямь такая загадка? Присмотримся еще раз к нему.

6

С первого взгляда в Виталии поражает независимость его манеры говорить и держаться, ранняя взрослость, немного забавная при его почти детской внешности. Но Виталий быстро отбивает охоту позабавиться на его счет. За работой он суров,

сосредоточен, начисто лишен желания заискивать перед клиентами. Даже чаевые он ухитряется брать с достоинством, без тени лакейства: ему не нравится, по его словам, «качество» этого заработка, но без него трудно прожить — и он как бы нехотя принимает «знаки благодарности» от своих клиентов. Было бы ханжеством укорять его за это. Тем более что, ближе узнавая вместе с Марией Владимировной Виталия, мы убеждаемся, что это человек от природы одаренный, настоящий художник в своем ремесле, и работает он не за страх, а за совесть.

Виталий не терпит халтуры, ему противно «гнать план», и он много времени тратит на каждую операцию, даже рискуя нарваться на неприятности. Это черта настоящего профессионала, которому работа доставляет радость, приносит счастливое удовлетворение, тем более что Плавников из породы людей, всегда стремящихся в своей области быть первыми. И у него есть все основания рассчитывать на успех. Он неутомимо и бескорыстно экспериментирует, «проверяя на девушках свои теории» и терпеливо разъясняя более солидной клиентуре требования современности. «Наше время,— говорит он,— требует крупные бигуди, владение бритвой и щеткой, химию, форму головы».

«Время требует» — постоянный рефрен в разговорах Виталия. Во всем быть на уровне требований времени, как он их понимает,— одна из главных его забот. И это не только в своей профессии. Он хочет чувствовать себя человеком вполне современным во всем — от покроя костюма до уровня своих знаний и общественных интересов. И при этом — никаких порицаемых излишеств в погоне за модой, бытующих в среде стиляг и тунеядцев. Напротив, подчеркнутая порядочность, серьезность, уважительное отношение ко всякому знанию и образованности, столь непохожее на психологию недавних молодых героев нашей литературы, мальчиков из интеллигентных семей, едва вытерпевших годы за партой и бросившихся очертя голову в дальние края — в поисках самостоятельной судьбы и романтики жизни.

Признаться, в благоговении Виталия перед теоретическим знанием есть что-то и слегка комическое. В благородной страсти к самообразованию он начинает изучать литературу с Белинского, намереваясь проштудировать его от первого до последнего тома. Он уже знает статью «Менцель, критик Гёте», но ничего не слыхал о «Войне и мире». Такой ранний педантизм способен и посмешить и озадачить. Увлечение политической литературой, газетами и особенно радио,

составляющего своего рода привилегию профессионального быта — в парикмахерских оно гудит над головой круглый день,— также оставили заметный след в его манере говорить и во всем образе мыслей. Недаром, удивляясь тому, как успешно воспитала Мария Владимировна своих сыновей, он спрашивает: «Вы проводили с ними беседы?» И даже на вечер отдыха он приходит не столько потанцевать, сколько «изучать слои».

Но немного смешной теоретизм разговоров Виталия не мешает ему быть человеком житейски цепким и практичным. Он хорошо знает цену жизненным благам, на чужое не посягнет, но и своего не уступит.

Мария Владимировна спрашивает его, почему он не хочет жить с родителями. «Нежелательно,— отвечает Виталий.— Отец зарабатывает меньше, чем пропивает. Живя у них, я вынужден буду не то чтобы пользоваться с их стороны поддержкой, но даже отдавать часть своего заработка отцу на вино, а это меня не удовлетворяет». Разве Виталий не прав? В простом житейском смысле его не в чем упрекнуть: он хочет жить самостоятельно и имеет на это право. Да и хорошо ли, в самом деле, поощрять пьянство? Но что-то неприятно задевает в слишком обдуманном поведении юного рационалиста.

Еще менее привлекательно выглядит Виталий в истории с Галей, которую так опрометчиво рекомендовала ему в качестве клиентки Мария Владимировна.

Приходя причесываться по назначенным дням к «дамскому мастеру», Галя сама не заметила, как влюбилась в него. Виталий не остался к этому равнодушен — он стал встречаться с девушкой, приглашать ее в кино и на танцы, пока дело не начало принимать серьезный оборот. Тут наш герой поспешил отойти в сторону, и, когда отчаявшаяся Галя попросила Марию Владимировну тайком разведать о его истинных чувствах, Виталий, нахмурясь, объяснил: «Я интересовался Галей как подходящим материалом для прически, у нее живой волос, упругий и хорошо принимает форму под любым инструментом. Я пробовал на ней различные типы бигуди. А теперь я ее голову исчерпал, мне это уже неинтересно, я должен развиваться дальше...» Виталий немного лукавит, говоря, что дело только в волосе. «...Я еще не готов, чтобы расписаться,— ни по возрасту, ни экономически»,— поправляется он. И спокойно объясняет Марии Владимировне, что если бы еще у Гали была площадь, то это могло бы заинтересовать его, а приводить жену в свой угол он считает несолидным. Мария Владимировна — женщина, я бы сказал, без

предрассудков и лишена старомодной сентиментальности, но и ее ошарашивает этот род откровенности.

Солидность, авторитет, материальная независимость — суть качества, которыми особенно дорожит молодой герой. Он мечтает о солидной клиентуре и с легким презрением относится к женщинам, которые не в той мере заняты собой, как некая «жена маршала» или врачиха, вернувшаяся из чужих краев и привезшая оттуда бигуди нового типа. В этом нет мелкой корысти, но лишь узко направленный профессиональный интерес. «Выбирая себе клиентуру,— говорит Виталий,— я всегда смотрю: могу ли я в данном случае почерпнуть для своего развития, а не то чтобы обслуживать сплошь и каждую». Мы вправе были бы расценить это как ненасытную жажду знаний и тягу к самосовершенствованию, столь привлекательную в молодом человеке. Но когда отношение к своему делу и к людям целиком укладывается в формулу «что я могу от них почерпнуть» — это уже не вызывает таких безусловных симпатий.

Виталий весь сосредоточен на напряженном самоутверждении. Хорошо это или плохо? Хорошо, что он ощутил себя личностью, что он знает цену своему мастерству и, как не часто бывает в «сфере обслуживания», легко культивирующей угодничество,— независим, даже горделив. Но похоже, что стремление утвердиться в жизни сильно обгоняет его духовное самосознание, недостаток которого он возмещает ворохом едва прожеванных формул и цитат.

«Я должен выдвигаться в своем развитии, получать авторитет»,— говорит он Марии Владимировне, объясняя, почему он согласился стать секретарем комсомольской организации. На собрании молодой секретарь «заостряет вопрос» об амортизации инструмента и культуре обслуживания — и добивается своей цели, «выигрывает в авторитете». Нет, Виталий не грубый карьерист и не хищник, и ему еще придется поплатиться за свое выступление, задевшее интересы влиятельного жулика Матюнина. Но любопытно, как легко уживаются в его характере самый отвлеченный газетный идеализм и сугубая житейская практичность.

Воинствующий мещанин? Но что прибавит нам этот ярлык? Мы привыкли, что мещанин печется лишь о своем покое, к делу относится с точки зрения грубой корысти, пренебрегает общественными интересами. Всего этого нет у Виталия. Он безупречен с точки зрения анкеты. Он активен? Да. Трудолюбив? Несомненно. Политически грамотен? Еще бы. Любознателен? Да, да, да.

Все это вполне отвечает облику молодого человека нашего времени, как его иногда понимают. Критику, которого я выше цитировал, по душе пришлась активность Виталия, только ему ее еще не хватило. Однако тут какое-то недоразумение. Или я читаю одно слово за два, или П. Пустовойт два слова за одно, но мне показалось, что активности у Виталия хоть отбавляй. Он не просто деятельный человек, по своей психологии это — маленький конкистадор, завоеватель жизни.

Даже в конце рассказа, где можно углядеть слабость героя, потерпевшего поражение в противоборстве с Матюниным, он все-таки не изменяет себе: сам устраивает свою судьбу, отказавшись от помощи Марии Владимировны и уйдя на завод слесарем. Жаль, конечно, что пропадет его редкий талант «дамского мастера». Но завод для него тоже лишь ступенька к будущему. И я не беспокоюсь за его дальнейшую судьбу, даже почти уверен, что он осуществит в конце концов свою мечту и предстанет перед изумленной Марией Владимировной в профессорской мантии преподавателя диамата, как он и говорил ей об этом. Таков уж его характер. Он хочет во всем быть обязанным только себе, чтобы потом не нести обязательств перед другими.

Можно спросить: как сложился такой характер, что благоприятствовало его появлению в жизни? И. Грекова помогает нам тут лишь частными объяснениями, касающимися биографии героя. Ребенком он попал в детский дом и вдоволь хлебнул там несправедливости.

Но мальчишка растет и сам решает потребовать у жизни возмещения за полученные прежде от нее обиды. Старый инстинкт подсказывает ему, что для того, чтобы стать неуязвимым, надо считаться с интересами других людей лишь «постолько поскольку», а главное, быть в жизни захватчиком — захватчиком авторитета, положения, образования, комфорта и т. п.,— тогда тебя будут уважать. Так складывается логика его практического поведения. Но ведь он живет, воспитывается в советском обществе, в советской школе. Значит, известные моральные нормы и для него обязательны. Рассудком он легко усваивает их, как усваивает и общую политграмоту,— в школе он был передовиком «по изучению текущего момента». Так он привыкает жить в двух измерениях — житейской практики и идеальных формул, оставаясь верным обоим даже без ущерба для своей искренности.

Вот почему при понятном сочувствии к молодому герою с нелегкой судьбой я не убежден, что надо приходить в вос-

торг от его активности и ею, как высшей добродетелью, мерить воспитательное воздействие образа на читателя. Иные газетные прописи живут в полном ладу с надобностями личного эгоизма, оказывающими встречное влияние на общественную мораль. И в этом смысле психология юного парикмахера кажется мне не только наивной и смешной, но, пожалуй, немного и страшной.

Впрочем, может быть, такое восприятие индивидуально. «Для одного смешно, для другого — глупо. Для одного смешно, для другого — страшно». Это рассуждает Мария Владимировна после вечера в институте. Аттракцион культурницы Зины — «охота на зайцев» с идиотизмом безобразных, уродливых масок и унизительным чем-то весельем — и горячая, сбивчивая речь Марии Владимировны, прекратившей это веселье, речь, заставившая ее долго мучиться от раскаяния и стыда,— один из главных узлов сюжета. Зина ни в чем не виновата, она провела свою задачу вполне профессионально. Но был какой-то организованный идиотизм в этом «химическом веселье». И казалась отвратительно машинальной, искусственной вакханалия животного смеха, от которого, как в массовом психозе, никто не мог удержаться... Люди собрались вместе отдохнуть, они ждали вольного, умного веселья, а оказались в плену у стандартизованной и тупой забавы.

Мария Владимировна протестует так стихийно и рьяно, со всей нескладностью неожиданного порыва, потому что она, может быть еще не осознав это умом, чувствует яростную внутреннюю вражду к этой власти бездуховности, автоматизма, претендующей на то, чтобы распоряжаться людьми и в минуту отдыха, веселья.

В рассказе И. Грековой Виталия трудно до конца понять без Марии Владимировны. Связь тут не только сюжетная (он причесывает ее, она его исподволь воспитывает). Мысль рассказа проясняется вполне лишь в сопоставлении этих двух фигур.

Мария Владимировна не представлена идеальным героем, автор откровенно отмечает ее слабости, ошибки, недовольство собой, маленькие компромиссы со своей совестью, когда, скажем, она, обманывая очередь, пробегает на кресло к Виталию. И все-таки прав читатель, написавший, что Мария Владимировна — «сегодняшний хороший советский человек».

Виталий гонится за современностью. Марии Владимировне это не нужно — она и так в своем времени своя. И дело не только в том, что она видный ученый, работающий в самой

«модной» области науки — информационных машин, что она человек современной дисциплины мысли и научной складки. Самое привлекательное в Марии Владимировне — ее естественный органический интерес к жизни и людям, к тому, чем живет Галя, что думает Виталий,— к науке, к молодежи, ко всему. В этой стареющей женщине в очках не гаснет молодое чувство любопытства к окружающим — ей надо еще не только решить какую-то давно не дающуюся теоретическую задачу, а надо помогать людям, и танцевать, и веселиться, и жить полной жизнью, и быть понятной своим детям, и беспокоиться о судьбе Виталия. Активность Марии Владимировны человечна, благородна — она спорит с сухим рационализмом и практицизмом.

Но, может быть, это преимущество возраста и зрелого опыта? Виталий так еще юн, порой даже беззащитен, и, в сущности, он не отличился ни в чем особенно худом, разве что проявил себя немного черствым. Но если бы эти черты уходили с молодостью! Обычно бывает иначе: молодость цветет эмоциональной отзывчивостью, нерасчетливым чувством благорасположения к людям — потом эти свойства легче растерять, чем приобрести заново.

Вот Виталию тоже не понравился вечер в институте и аттракцион с зайцами, но он осудил Марию Владимировну за то, что в ее речи не было достаточно точных формулировок и квалификации проступка культурницы Зины. Каким бы неожиданным ни показалось это сближение, но то механическое, шаблонное, что есть в стиле рассуждений самого Виталия, близко, родственно атмосфере неудавшегося вечера. Тут метки, следы сходных процессов.

Бездуховность, обычно связываемая с властью вещей, материального над человеком, склонна посягать и на утилитарное усвоение продуктов человеческого духа. Она научилась использовать в целях самоутверждения известную сумму гуманитарных знаний и почитаемых в обществе идей. Но можно проштудировать Белинского от первого до тринадцатого тома, быть в курсе новостей внутренней и внешней политики, научиться собирать механического робота — и остаться человеком бездуховным.

Потому что главное, что определяет личность,— это не такие ее свойства, как активность, воля, работоспособность или даже профессиональное мастерство, а то, чему все это служит,— исходный принцип, определяющий отношения человека с людьми и обществом. Самую кипучую энергию и самое обширное знание можно повернуть и так и этак, и мало ли

примеров в истории и в частной жизни людей, когда все эти добрые свойства служили верную службу злу.

Нам дорога активность, жизнедеятельность, борьба — без них нет движения, перемен, нет и самой жизни. Но мы знаем, что у этих качеств есть опасная склонность к автономии. Беда, когда борьба и активность сами по себе становятся нравственным мерилом, оттесняя и заставляя забыть то, за что они велись, иначе сказать, становятся целью, а не средством. Реакционнейшие социальные теории опирались на культ воли, активности «сильного человека» и принципиально презирали любую «слабость», незащищенность, несчастье, личную беду как своего рода неполноценность.

Но со всем этим не по пути коммунистическому гуманизму. Для нас важна не активность сама по себе, а качество этой активности, ее человеческое и общественное содержание. Мы хотим, чтобы сильные помогали слабым, а не презирали их, чтобы несчастные стали счастливыми, а воля служила бы общему благу, а не формированию элиты «сильных личностей».

Вот на какие мысли наводит непритязательный по своей теме рассказ И. Грековой.

Хотел ли, однако, автор сказать все это таким точно образом, как мы его поняли? Таков ли, в частности, для него Виталий, как и для нас? Не буду настаивать на этом. И. Грекова вовсе не «разоблачает» Виталия, она показывает его с юмором, даже симпатией, хоть и с нескрываемым изумлением перед иными его речами и поступками. Важно, однако, то, что перед нами тип молодого человека, еще не бытовавший в литературе и схваченный с такой художественной отчетливостью, что мы вправе разглядеть нравственные и общественные потенции этого характера. Ведь изображение писателя, если оно верно реальности, получает даже независимую от его начальных намерений силу. Все это, к сожалению, мало интересовало тех критиков, которые заранее решили, что Виталий должен быть активным героем или, на худой конец, воинствующим мещанином, и быстро разочаровались, как только выяснилось, что приготовленный костюм оказался герою не впору.

Читатели тоже разошлись в толковании рассказа. Но они — за редким исключением — не пытались ставить под сомнение художественную правду образов И. Грековой. Воспринимая рассказ непосредственно, они, быть может, не всегда верно формулировали свои впечатления, не все додумывали до конца, но во всяком случае не отгораживались от

живой реальности нормативной предвзятостью, не требовали от автора того, что он и не собирался им предлагать.

То, что показано выше на скромном примере одного рассказа, можно было бы подтвердить многими другими подобными же эпизодами литературной практики,— к некоторым из них мы еще предполагаем вернуться. Но, остановившись столь подробно на рассказе И. Грековой, мы имели в виду представить как бы модель довольно обычного в литературном обиходе соотношения критической и читательской оценки произведения с его, так сказать, «номинальным» содержанием. Этот опыт анализа вплотную подводит нас к истокам одного из главных недоразумений между читателями и критикой, сильно осложнивших отношения в «литературном треугольнике».

Пользуясь давно сложившимся условным представлением о читателе и его запросах, критика полагала, что кому-кому, а ей-то хорошо известно, чего ждет читатель от литературы, с какими требованиями подходит к роману, повести или рассказу. Считалось, например, что читатель больше всего дорожит в литературе тем, чтобы она давала «образцы для подражания», нечто такое, что можно было бы немедленно «перенять» у героев, внедрить в практику личного поведения. Долгое время такой подход был и в самом деле достаточно распространенным: читатели выражали желание, чтобы им показали людей, которым можно подражать,— и лучше, если ближе к их собственной профессии: бухгалтеры хотели читать об образцовых бухгалтерах, пожарные — о героях-пожарниках и т. п.

Но с ростом эстетического уровня масс укоренившийся предрассудок начал терять свою силу. В наши дни огромная часть читателей понимает литературу не столь утилитарно, и свидетельством тому, в частности, письма о «Дамском мастере».

«Это новое в литературе,— пишут о рассказе И. Грековой инженер-механик И. Глушков и врач-хирург Н. Иванова из города Ижевска.— Реалистично, современно, смело и еще раз глубоко реалистично». Обратим внимание на то, какие слова находят читатели, чтобы указать на достоинства рассказа: реализм, правда — вот их первый критерий. И ни полслова упрека автору за то, что он не дал в Виталии образец, пример для подражания.

Но дело не только в оценке частного произведения. Во многих письмах чувствуется настоящая глубина и зрелость самого подхода к литературе. Конечно, и сейчас далеко еще

не редкость читатель, мягко говоря, отсталый, живущий то ли собственными глухими предрассудками, то ли повторяющий в своих суждениях о литературе такие зады схоластической критики, от которых сама она уже успела отказаться. Но этот вопрос — о читателе, плетущемся далеко в хвосте критики,— имеет самостоятельный интерес, и я оставлю его до другого раза.

Пока же с отрадным чувством хочу отметить, что у нас появился — и в немалом числе — читатель, которого прежде почти не принимала в расчет критика, читатель, признающий правду изображения, новизну и смелость характеров первыми и решающими для успеха произведения качествами. Такой читатель не станет приставать ко всем подряд литературным героям с любимым вопросом Виталия Плавникова: «А что я могу от тебя почерпнуть?» Он знает, что больше всего учит и вразумляет в искусстве правда жизни и та нераздельная с правдой высокая, гуманная точка зрения автора, до которой еще надо тянуться, поднимаясь порой над самим собою, будя в себе лучшие силы души — и оттого в самом деле становясь чище, умнее, зорче.

Мы любим говорить, что литература в социалистическом обществе должна не просто развлекать и просвещать — она призвана служить целям идейно-нравственного воспитания. Так. Но чем воспитывает литература? Только ли наглядным образцом? Примером для подражания? Идеализацией тех качеств, какие нам следовало бы перенять у героя?

Человеческой природе, несомненно, не чужда потребность подражания, и социальная педагогика издавна использует это наше свойство в воспитательных целях. Особенно увлеченно и легко подражают дети, подростки, юноши. Для любого человека, особенно в пору становления его сознания, пример героя любимой книги может оказаться заразительным и вдохновляющим в лучшем смысле слова: достаточно назвать имена Спартака, Рахметова, Овода, Корчагина — героев исключительной судьбы и высокого подвига.

Только к этому не сводится еще все дело литературы. Иначе в ней не нашлось бы места для таких ее творений, как «Евгений Онегин» и «Анна Каренина», «Жизнь Клима Самгина» и «Тихий Дон». В самом деле, чему может научиться у Анны наша комсомолка? Или кому, к примеру, подражать в эпопее Шолохова — не мятущемуся же Григорию Мелехову, в конце концов? А между тем можно ли отрицать силу воспитательного действия этих книг?

Дурную службу литературе сослужила та часть критики,

которая стала выдвигать критерий «подражания герою» как едва ли не главную, не единственную проверку ценности любого произведения. И это оттого, что в критике до сих пор сильны традиции плоской дидактики, школярского подхода к искусству, школярского даже в прямом, лишенном иносказательности смысле слова.

Я хорошо помню — и личный мой опыт, кажется, не исключение,— как в школьные годы учили нас разбору произведения «по образам», образов — «по чертам», видя в этом особый воспитательный смысл, и совсем не учили главному — понимать литературное произведение как художественное целое, «рожденное, а не сотворенное», согретое мыслью и чувством автора. Оттого нам ничего не стоило отщелкать наизусть перечень «черт» Онегина и Татьяны, а гуманная мысль пушкинского романа проплывала мимо. Оттого и в «Что делать?» Чернышевского нас больше занимал каталог высоких достоинств Рахметова, фигуры в художественном смысле достаточно условной, чем вся полнота проблем новой этики, философии, политики, быта, сделавшая эту книгу революционным евангелием шестидесятых годов.

Да, велико для читателя значение *примера,* но не важнее ли собственное понимание жизни, разбуженное автором хорошей книги, главное в которой всегда — вся целостность изображения и осмысления писателем действительности. Что и говорить, подражание идеальным образцам обладает своим неотъемлемым значением — подспорья для созревающего сознания. Но ведь мы хотели бы воспитать не одну лишь готовность эмоционального порыва, основанного на том, что *другие так делают,* а прочное убеждение, основанное на *самосознании,* то есть на том, что я буду делать так-то независимо от того, как поступает тот или иной книжный герой.

Я уж не говорю о том простом условии, что читатель должен верить в такого героя как в несомненную реальность. Выискивание же идеальных «примеров», «образцов», тщательно отсеянных из противоречий жизни, способно воспитать — если оно вообще способно воспитать кого-либо — скорее прекраснодушных мечтателей, чем сознательных строителей будущего, желающих знать жизнь такою, какова она есть, чтобы тем успешнее ее перестраивать.

В этом смысле и положительный герой способен обрести сколько-нибудь прочную силу влияния на умы и сердца лишь тогда, когда он является в книге не как запланированное

критикой и обязательное для всякого автора лицо, нечто вроде штатного воспитателя читателей, а как открытие нового человеческого характера, воссозданного в органической связи со всем многообразием жизни,— и на том нравственном, духовном уровне, когда без всякого понуждения он становится значительным для нас.

Над книгой, изображающей жизнь, как и над самой жизнью, люди все больше начинают раздумывать сами, и не дело литературы отучать их от этого плоской назидательностью. Хорошо сказал об этом в своем письме садовод И. Бычков из Каргопольского района Курганской области. Он обратился к писателям с призывом изображать жизнь правдиво, не приукрашивая и не очерняя ее, «но выводы и комментарии,— заметил он,— пусть делают сами читатели: жеванное чужим ртом есть противно». Сказано хоть и грубовато, но точно и по существу.

Как разным возрастам, если взять жизнь отдельного человека, бывают свойственны разные запросы и заботы, так есть своя степень зрелости и у общественного самосознания в целом. В зрелых летах «идеальные» примеры и назидательные образцы не заменят человеку всю полноту правды о жизни. И сегодняшний повзрослевший читатель хочет, чтобы литература помогала ему вглядываться и вдумываться в жизнь, в ее живую диалектику: человек, научившийся этому, никогда не растеряется перед трудностями и не будет сбит с толку[1].

Рост общественного самосознания и инициативы, характерный для всей нашей жизни последних лет, сказался, как мы могли убедиться, и на отношении читателя к литературе. «Народ стал зрячий, понимает, что к чему» — так выразила эту мысль в своем письме читательница Зельма Лацис. Своей прямотой и правдивостью, глубиной понимания людей и процессов жизни советский художник самым непосредственным и успешным образом участвует в коммунистическом воспитании масс.

---

[1] Эти мысли при первом появлении статьи в свет вызвали сомнение у некоторых критиков. Однако с тех пор они не раз повторялись в нашей печати самыми разными авторами и успели стать как бы «общим местом». Вот что пишет, например, в «Литературной газете» Н. И. Школьников, главный инженер завода «Сибэлектротяжмаш»: «В зрелом возрасте, обладая уже сложившимся характером, человек несколько по-иному подходит к книгам, иного ищет в них: не примеров для прямого подражания, а новых открытий, художественных постижений, обогащающих наши знания о мире и человеке. Можно сказать: любимым героем становится правда» (15 ноября 1967 г.).

СТАТЬЯ ВТОРАЯ

1

Случилось так, что продолжение статьи о «литературном треугольнике» было написано не сразу. А между тем я стал получать письма читателей, напоминавших о начатом разговоре и вносивших порой поправки в мои намерения и планы. Одни предлагали свое толкование явлений и парадоксов литературной жизни, ставших предметом обсуждения в предыдущей статье, другие советовали, в каком направлении рассматривать проблему дальше, третьи просили коснуться судьбы тех или иных произведений, вызывающих споры и кривотолки.

«Вы заинтересовались отношениями критики и читателей,— написал Б. Удинцев (Москва).— Мне думается, что не менее интересны отношения критиков и авторов». Эту же сторону дела отметил в своем письме москвич инженер А. Лукьянов. Среди читателей, написал он, «бытует мнение, что критик непременно должен быть выше писателя, что писатель — это великий путаник, доставляющий читателю массу хлопот, хотя и из добрых побуждений. Поневоле приходится ждать, что авось поможет критик, растолкует, расшифрует — глядишь, и читать-то книгу, оказывается, не следовало». А. Лукьянов, понятно, иронизирует, но что́ его действительно заботит, так это что «критики, судя хотя бы по тону подавляющего числа статей — от гневного до покровительственного,— абсолютно убеждены в своей идейно-эстетической исключительности, возвышающей их над писателями». Читатель просит сопоставить «два вида творчества — писателя и критика», имея в виду, что «у критиков должны быть не только моральные права, но и моральные обязанности перед писателями».

Исследованием этой новой грани «литературного треугольника» и будет, пожалуй, удобнее всего продолжить разговор. Но прежде еще одно замечание.

Когда начинают бранить критику, обычно не жалеют для нее обидных и укоризненных слов. Насмешка над недалеким критиком считается как бы признаком хорошего тона; над ним посмеиваются, его третируют, шум недовольства нарастает, и я оглядываюсь по сторонам, ищу, нет ли желающих вступиться за опальный литературный род.

Может быть, писатели? Это было бы только справедливо. Не критик ли привлекает внимание публики к их книгам, хва-

ля или пусть даже ругая их? Не он ли указывает на промахи автору, заставляя его задуматься над недостатками его труда? Не он ли старается поспеть за временем и объяснить писателю требования момента? А между тем какая судьба! Поэты и прозаики вечно третируют его как приживала, литератора без дарования, решившего возместить недостатки природных способностей пересуживанием чужих успехов и неудач. Ученые-литературоведы смотрят на него с академическим превосходством, как на поверхностного недоучку, живущего злобой дня. Читатели... о тех и говорить не стоит после приведенных выше отзывов. Придется искать опору в старом авторитете: «...Критика, основанная на глубоком вкусе и уме, критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением: в ней виден разбираемый писатель, в ней виден еще более сам разбирающий. Критика, начертанная талантом, переживает эфемерность журнального существования».

Это Гоголь. Хорошо, когда так говорят о критике. Пусть не о нас, не о нынешней критике тут речь — такие слова важны и дороги: есть к чему стремиться, на что надеяться.

Право, не нам бы бранить критику — одну из самых заманчивых, сложных и опасных литературных профессий. Да, и опасных, хотя бы потому, что авторы болезненно-остро реагируют на публичное обсуждение их творчества.

Говорят, что критика на то и существует, чтобы помогать писателю исправить недостатки его пера. Я лично не слишком верю в эффективность этого способа совершенствования в искусстве и не знаю случая, когда бы после внушений критики писатель решительно переменился или сделал плохую книгу хорошей. Навязанные советы редко приносят пользу, художник должен думать сам. Другое дело, что принципиальный литературный спор обычно сам по себе бывает небесполезен, и чем выше талант мастера, тем легче ему согласиться, что труд его далек от полного совершенства, тогда как малая одаренность будет спесиво защищать себя, отвергая с порога даже самые очевидные критические замечания.

Критика не должна быть непременно приятной писателю. Ее святая обязанность — защищать права читателя и оберегать его от пошлости, бездарности, идейной пустоты и несостоятельности. И пусть уж лучше обидится писатель, да читатель будет не внакладе.

Однако мы слишком плохо думали бы о критике, если бы главную цель ее полагали в том, чтобы отметить красоты и промахи, «похвалить» или «разнести» книгу, выставить ей

оценку. Нам не хотелось бы видеть критику ни в роли зазывалы, расхваливающего перед публикой неходкий товар, ни в облике классной дамы, внушающей провинившемуся автору правила поведения.

В серьезной критике мысль, подсказанная книгой либо прямо извлеченная из нее, не менее важна, чем оценка. Но практика укореняет иные предрассудки, и можно заметить, что писатели, обжегшись на критике, способной лишь выставлять баллы и выносить приговоры, получили обыкновение знакомиться с рецензиями ускоренным способом, заглядывая в последний абзац — «хвалит» или «ругает» на этот раз книгу критик. (Так мельком взглядывают на термометр за окном — чтобы узнать, какова нынче погода.) Этим обычно исчерпывается любопытство автора к рецензенту.

А между тем в истории нашей литературы бывали примеры и другого рода взаимоотношений писателя и критика. Своим разбором пьес Островского в статье «Темное царство» Добролюбов дал общественное истолкование явлению «самодурства» и тем самым не только лучше объяснил публике значение творчества драматурга, но и самого его поддержал и укрепил на избранном им пути. Еще, быть может, интереснее другой пример. Тургенев, как известно, рассердился и обиделся на Добролюбова за его статью о романе «Накануне». Почему так случилось? Вовсе не потому, что критик «ругал» автора. Напротив, писатель мог быть лишь польщен той высокой оценкой, какая давалась его роману в статье «Когда же придет настоящий день?». Тургенева смутили революционные выводы, к которым пришел критик, рассматривая характеры его героев, их намерения и поступки. Автор «Накануне» спешил откреститься от трактовки Добролюбова. И, однако, Добролюбов был прав, когда говорил, что не прибавил и не навязал роману ничего такого, что реально не содержалось бы в нем, пусть даже вопреки намерениям автора.

«Реальная критика» Добролюбова была обращена прежде всего к читателю. Но в ней сохранялась при этом вся мера уважения к автору произведения, уважения, основанного на том, что перед критиком был живой мир, знакомый каждому, и в то же время воссозданный с той поразительной новизной, какая составляет привилегию художественного зрения. Добролюбов не искал в романе иллюстраций к своим мыслям, как это пытались представить его недалекие истолкователи. Он сам по-новому понимал жизнь, пользуясь свидетельством художника.

С плоско тенденциозными, бесхудожественными книгами

«реальной критике» нечего было бы делать,— в этом случае достаточно сказать, что они неправдивы, скверно написаны — и дело с концом. Условием «реальной критики» служило не только «реальное», но подлинно высокое искусство. Добролюбов не имел оснований жаловаться на нехватку поводов для высказывания. Большую критику рождала большая литература. Романы Тургенева, Гончарова, пьесы Островского привлекали той органической, живой объемностью, многомерностью своего содержания, когда, как при взгляде на жизнь, возможны различные суждения и толкования, зависящие от уровня понимания читателя или критика. Оттого-то Добролюбов и приходил на основании правдивых художественных свидетельств к выводам, которых не предполагали порой сами авторы, выговаривал их с той ясностью, какую делает возможной язык публицистики и логических доказательств.

В этом, именно в этом смысле критик способен идти впереди писателя, объясняя, растолковывая созданные им образы и картины, находя им место в более широком круге общественных явлений. Но это не должно порождать у критика чувства превосходства над писателем. Ведь даже идя в своих выводах *впереди* автора, он все равно следует *за ним,* по пути, впервые проложенному его талантом. И читатель А. Лукьянов прав, когда говорит о «моральных обязанностях критика перед писателем».

Настоящий художник обладает перед самым дальновидным критиком хотя бы одним неоспоримым преимуществом. Живое создание искусства, в сущности, бездонно, неисчерпаемо, почти как сама жизнь, и оттого интерес «Обломова» или «Накануне» не сводится для нас к тому, что сказал о них Добролюбов, как бы ни была умна и проницательна его оценка, а в каждую новую эпоху и для каждого думающего читателя приоткрывается новыми своими сторонами.

Критика, которая ставит себя по отношению к автору в положение ментора, выговаривает ему за промахи и дает советы, как их исправить, если и не вовсе бесполезна, то по крайней мере обречена на слишком узкий круг воздействия. Сам писатель более склонен обычно прислушиваться к той критике, которая обращена к читателям и служит как бы мерой общественного осознания его творчества. Заставить думать читателей — это значит и писателя самым нормальным, естественным путем подвинуть в его мыслях и выводах.

Скверно, когда критик чувствует себя человеком касты, профессионального синедриона, куда отводят авторов на суд

и покаяние. Критик должен быть *близок читателю,* то есть по крайней мере не утратить способности читать для удовольствия, воспринимать книгу непосредственно, как поэтическое целое: беда, если он на ходу начинает производить механическую разборку на части, убивая в себе живое впечатление.

Но критик должен быть *близок и писателю.* Конечно, он вправе с презрением отвернуться от того, что не является искусством, и жестоко развенчать любую подделку под него. Смешно было бы требовать взаимопонимания с бездарностью или фальшью. Но едва он прикоснется к действительному творению искусства — пусть более или менее значительному, но *творению,* и творению *искусства,*— как вступают в силу особые права. Критик только тогда вправе рассуждать о нем, если доверчиво, как свой, может войти в мир воображения писателя, оказаться окруженным толпою его героев, сострадать одним и возненавидеть других.

Людям равнодушным, с глухотой к искусству, не следовало бы заниматься критикой. «В такой разговор надо допускать только взрослых и серьезных людей. Детей не надо»,— написал мне один читатель. Хорошо, когда критик имеет на плечах трезвую и ясную голову. Но он должен обладать еще и особой способностью заражаться искусством, воспламеняться им, той человеческой чуткостью, какая была в высшей степени присуща, скажем, покойному Марку Щеглову. Перечитайте его статьи о Сергее Есенине, Грине, о «Русском лесе» Леонова. Ни одна талантливая, живая деталь не оставляла его равнодушным; он умел войти в мир художника как во всякий раз новую для себя страну, и даже упреки и укоры его вряд ли казались авторам обидными, потому что были результатом увлеченного обследования этого мира изнутри и по его законам.

Нет, вовсе не легкое и не безопасное дело это тихое кабинетное занятие — разбор книг. Оно внушает чувство ответственности, тревожит и обременяет совесть, как если бы дело шло не о листах типографской бумаги с ровными линейками строчек, а о судьбах живых людей.

«Убить хорошую книгу,— говорил Мильтон,— почти то же, что убить человека». Еще слава богу, что хорошее искусство обладает высокой жизнестойкостью и не умирает даже после насильственной операции, сделанной на живом его теле. «Зарезать» хорошую книгу не так легко, но помешать ей по праву свободно и нормально жить среди читателей — можно.

И не всегда это происходит по злой воле, иной раз — по добросовестной ограниченности, узости, непрофессиональности. В одном рассказе Марка Твена герой имел несчастье повредить часы и обратился за помощью к часовщикам. Один, осмотрев часы, нашел, что у них корпус «вспучило», другой — что «сломан шкворень», а третий объявил, что «кое-где в механизме нужно поставить заплаты, да недурно бы подкинуть и подошвы». В конце рассказа герой начинает догадываться, куда деваются неудавшиеся паяльщики, сапожники и кузнецы: они идут в часовщики.

Мне кажется, Марк Твен не прав, и часть людей этой категории начинает заниматься критикой. Иначе чем объяснить, что по отношению к художественному произведению так часто приходится слышать подобные речи: «Корпус вспучило... Шкворень сломан... Кое-где надо поставить заплаты...» Именно здесь надо искать, вероятно, причину недоразумений, возникающих между автором книги и критиком.

2

Старый американский писатель Генри Дэвид Торо в своей удивительной книге «Жизнь в лесу» говорит: «Книги надо читать так же сосредоточенно и неторопливо, как они писались». Искреннее сожаление вызывает у него то, что многие люди научаются читать лишь ради бытового удобства, точно так же, как учатся считать ради записи расходов и чтобы их не обсчитывали. «Но о чтении как благородном духовном упражнении,— говорит Торо,— они почти не имеют понятия, а между тем только это и есть чтение в высоком смысле слова,— не то, что сладко баюкает нас, усыпляя высокие чувства, а то, к чему приходится тянуться на цыпочках, чему мы посвящаем лучшие часы бодрствования».

Чаще вспоминать эту хорошую мысль Торо полезно и в наш век высоких темпов и реактивных скоростей, искушающий узаконить перелистывание, проглядывание и другие способы сокращенного знакомства с книгой. Ничто не может заменить человеку радость сосредоточенного и вдумчивого чтения. Но если для обычного читателя владение «наукой читать» может служить отличием и заслугой, то для литературного критика оно составляет род профессионального долга.

Тем досаднее, когда книги читают наспех, читают и недочитывают, а рассуждают о них «в общих чертах», отвлеченно, вдали от текста. Может быть, такая манера рассуждения еще

годится для книг, которые сами пишутся поспешно, кое-как. Но если вещь написана всерьез, художник душу на нее положил, то ничего, кроме неприязни, не может вызвать это торопливое, приблизительное чтение, тем более когда оно устремлено к одному: половчее поймать, уличить автора, не принявшего в соображение, откуда ветер дует.

Обращает на себя внимание, что в наших литературных журналах редки разборы серьезные и доказательные, зато хватает обзоров, в которых мелькают имена писателей, случайные цитаты, названия произведений с краткой и безапелляционной их характеристикой. Голословная оценка, повторенная несколько раз, укрепляется и затвердевает в виде литературной репутации, гипнотически действующей на позднейших издателей и критиков. Между тем рождается она часто неведомо как — вне аргументации и объяснений.

Критик, который любит «квалифицировать», но не любит анализировать, спешит вычитать из романа «идею», ему не терпится найти в тексте то место, где она прямо сформулирована. И, обнаружив такую авторскую «формулу» или то, что показалось ему «формулой», он со злорадством или восторгом демонстрирует ее, считая дальнейшие разговоры излишними.

Так было, например, с рассказом А. Солженицына «Матренин двор», где автор имел неосторожность вспомнить к случаю старинную мудрость пословицы — «не стоит село без праведника». А-а-а, так вот кто его герои, он воспевает праведничество... И критика уже не интересует произведение как органическое целое, не интересует полнота его художественного содержания — для того, чтобы надлежащим образом «квалифицировать» рассказ, и этого достаточно.

Но в таком случае стоит ли затрудняться, скажем, и разбором романа «Анна Каренина»? Достаточно взглянуть на эпиграф — «Мне отмщение, и аз воздам»,— чтобы судить об идее и достоинствах сочинения Толстого.

Могут сказать, что пример неудачен: Толстой есть Толстой, недосягаемая вершина,— к нему другая мера и подход иной. Это верно, но все это узнается обычно лишь издали, а современники судят проще. Не могу удержаться, чтобы не привести отрывок из частного письма 1876 года, когда «Анна Каренина» только еще печаталась в журнале. «Роман этот,— писала Ф. Достоевскому учительница из провинции,— настолько всех занимает, что вам следовало бы высказаться на его счет, тем более что, читая «разборы» его, так и хочется сказать: «но как же критика *хавроньей* не назвать». Как странно, что в наш век скептицизма, анализа и разрушения

нет ни одного порядочного критика, это просто какая-то насмешка судьбы! Не одна критика, впрочем, богата «хавроньями», ими богато и общество: «почему, видите ли, Толстой не описывает студентов, не описывает народ?!» Точно можно художнику, подлаживаясь под ходячие требования, писать по заказу, точно Айвазовского, положим, можно упрекнуть за то, что он рисует море и небо, а не мужика и студента...» Заметим, что письмо это принадлежит перу известной украинской писательницы и деятеля народного просвещения Христины Алчевской, человека демократического круга, симпатии которого к народу и студенчеству несомненны. Но в ее суждениях заметно то глубокое, неупрощенное понимание природы искусства, какое воспитывал своими статьями в русском читателе еще Белинский.

Вернемся, однако, к «Матрениному двору». Критические страсти, кипевшие вокруг этого рассказа года два-три назад, поостыли, улеглись, и появилась возможность спокойно рассмотреть этот становящийся уже достоянием истории литературы эпизод. Для нас он может послужить своего рода опытом в лаборатории, еще одним наглядным экспериментом, без которых все общие рассуждения об авторе, критике и читателе не имели бы силы.

Первым, если не ошибаюсь, о рассказе А. Солженицына высказался В. Полторацкий. В статье «Матренин двор и его окрестности» («Известия», 29 марта 1963 года) с подъемом говорилось об известном колхозе «Большевик», расположенном, по расчетам критика, в том самом районе, где жила и солженицынская Матрена. Об успехах передового колхоза было рассказано с должной мерой убедительности. Но анализ рассказа Солженицына этими качествами уже не обладал.

«Думается мне,— рассуждал критик,— что тут дело в позиции автора — куда глядеть и что видеть. И очень жаль, что именно талантливый человек выбрал такую точку зрения, которая ограничила его кругозор старым забором Матрениного двора. Выгляни он за этот забор — и в каких-нибудь двадцати километрах от Тальнова увидел бы колхоз «Большевик» и мог бы показать нам праведников нового века...»

Совет хорош, но трудно исполним. Выглянув за забор, увидеть то, что находится в двадцати километрах, можно лишь при феноменальной дальнозоркости, неизбежно сопряженной, как уверяют окулисты, с неким дефектом зрения, позволяющим не замечать все иное, что встретится на двадцатикилометровом пути от Матрениной избы до околицы передового колхоза. Критик предлагает автору строго выбирать —

куда глядеть и что видеть. Но разве художник не вправе глядеть всюду и видеть все, что только трогает и волнует его на широкой дороге жизни? Унизительно положение писателя, который, отправляясь в путь, заранее примеряет себе шоры, чтобы не заглядываться по сторонам.

Начальная оценка рассказа складывалась явно не без влияния тех явлений, какие мы ныне называем субъективизмом», когда существовала тенденция вопреки фактам доказать, что все в нашем сельском хозяйстве идет наилучшим образом, что мы вот-вот догоним Америку по маслу мясу и молоку. В этих условиях такие произведения, как «Матренин двор», могли только раздосадовать: зачем показывать те или иные черты неблагополучия в деревне, когда все идет так хорошо?

Читатели, которых побудила высказаться о «Матренином дворе» статья В. Полторацкого, недоумевали, почему, как только литература начинает говорить о чем-то не совсем приятном, мы спешим объявить это неприятное выдумкой или сугубой односторонностью автора, вместо того чтобы задуматься, откуда взялось то или иное отрицательное явление — в хозяйстве ли, в людях или в быту, и как его поскорее изжить.

«С повестью «Матренин двор»,— писала Е. Изместьева из Ленинграда,— я «познакомилась», прочитав фельетон Полторацкого. Фельетон мне не понравился, было непонятно, почему автор должен непременно писать о колхозниках богатого колхоза, а другие темы, иное восприятие заказаны».

«В своем рассказе,— отмечал москвич А. Дриневич,— Солженицын описал частную жизнь одной больной женщины, рассказал, какой была эта жизнь в тяжелые *послевоенные годы,* когда мало чего было еще и в городах, не только в деревнях... Вы жалеете,— обращается читатель к критику,— зачем Солженицын тратит зря свой талант на описание столь малозначительной жизни, не лучше ли было бы взять в герои передовых людей? Так ведь об этом уже много написано. Надо же кому-то писать и об обыкновенных людях».

«Критическая статья т. Полторацкого, на мой взгляд, необъективна и тенденциозна,— писал экономист А. Л. Хазанов из Брянска.— Мне, например, рассказ Солженицына «Матренин двор» очень понравился... Тов. Полторацкий сосредоточил все свое внимание на колхозной жизни того района, в котором развивается действие рассказа, а центральная фигура его — Матрена — волей критика перемещена на задний план. В зарисовке автора рассказа «Матренин двор» Матрена выглядит вовсе не великомученицей, а человеком праведной

жизни в лучшем смысле этого слова. Ее неписаный закон — побольше дать, поменьше взять. И все, что ни делает Матрена, она делает от души, с улыбкой, несмотря на то что личная жизнь ее сложилась весьма неудачно».

Позиция В. Полторацкого страдала столь очевидной слабостью и была такой устарелой по аргументации («Зачем писатель показал бедный, а не зажиточный колхоз?»), что никто позднее не рискнул повторить его доводов. Однако тень неодобрения упала на рассказ, и в некоторых последующих статьях «Матренин двор» был подвергнут критике уже с другой стороны.

Приоритет в разработке новой аргументации против рассказа Солженицына принадлежал, если не ошибаемся, А. Дымшицу. Свое рассуждение о «Матренином дворе», появившееся в обзорной статье «Огонька» (1963, № 13), он начал как бы с энергичного опровержения положений В. Полторацкого. «Да, тяжко жила в ту пору деревня, голодно жила, во многих селах оставила свой страшный след вражеская оккупация. Видел я именно в 1953 году деревню, оставлявшую очень грустные впечатления. Но в ней же я видел крестьян по-настоящему деятельных, почувствовал золотые сердца, уловил возможности улучшения жизни, которые в скором времени развернулись в новых исторических условиях. И это был не просто житейский случай, а жизненная правда».

А ведь неплохо сказано! В самом деле — разве не крайним напряжением сил труженика-крестьянина жило наше сельское хозяйство в тяжкие послевоенные годы и разве не «золотые сердца» таких людей, как Матрена, бескорыстных людей труда, внушали нам веру в народ и перемены к лучшему? Но читаем статью Дымшица дальше и глазам своим не верим. Оказывается, и воспоминания о деревне 1953 года, и слова о «золотых сердцах», столь очевидно навеянные образом Матрены, понадобились ему лишь для того, чтобы сказать: «У А. Солженицына же все (?) наоборот: жизненная правда обужена до житейского случая. И нельзя согласиться с писателем, что тип народного праведника, который он поэтизирует в образе Матрены, есть основа и опора всей земли нашей. Самый тип этот, если он и дожил до пятидесятых годов, есть не что иное, как анахронизм».

Если бы трудовое бескорыстие Матрены, ее «золотое сердце», отзывчивое на всякую человеческую боль и несчастье, оказались в самом деле анахронизмом, это было бы по меньшей мере печально — и мне непонятно в таком случае ликование критика. Но я не могу и не хочу верить в то, что лучшие

душевные свойства Матрены анахронизм,— иначе, пожалуй, придется подумать, что нам ближе деятельный старик Фаддей.

Впрочем, о Фаддее А. Дымшиц вообще не вспоминал; вспомнили об этом герое и своеобразно дополнили аргументацию Дымшица его молодые коллеги и единомышленники. В. Сурганов написал в журнале «Москва»: «В конце концов ведь не столько облик солженицынской Матрены вызывает у нас (как водится, В. Сурганов говорит не от себя, а от имени «наших критиков и читателей».— *В. Л.*) внутренний душевный отпор, сколько откровенное авторское любование нищенским бескорыстием и не менее откровенное стремление вознести и противопоставить его хищности собственника, гнездящейся в окружающих ее, близких ей людях. Но ведь оба эти качества — лишь две стороны одной медали: одно вытекает из другого!» («Москва», 1964, № 1.).

То, что критик уравнял хищность собственника и бескорыстие труженика, названное неведомо почему «нищенским», могло показаться надуманным парадоксом, неудачной шуткой,— но шутка эта имела непредвиденный успех у некоторых его собратьев по перу. О «Матренином дворе» стали говорить с той самоуверенной категоричностью, какая разрешает любые домыслы и натяжки,— будто рассказа Солженицына как реальности не существовало вовсе, а существовали лишь последующие комментарии к нему. Лариса Крячко в «Октябре» (1964, № 5) уже не столько оценивала рассказ сама, сколько составляла свою оценку из прежде сказанного. «Матрена и Фаддей,— писала она,— две стороны одной медали (это из Сурганова.— *В. Л.*), и ясно, что характер Матрены — анахронизм (а это уже из Дымшица.— *В. Л.*), не имеющий ничего общего с активным, целеустремленным характером нашего современника». Свое здесь одно — утверждение, что образ Матрены не имеет ничего общего с характером нашего современника. Да и то свое ли?

Хорошо известна точка зрения, согласно которой в жизни нет и не должно быть многообразия характеров, а есть один монолитный — «активный и целеустремленный» — характер нашего современника. Собственно, в жизни-то, может быть, встречаются и другие — только литературе не след ими интересоваться. Других мы попросту знать не хотим — что нам до какой-то больной и несчастной старухи?

Говорят, что теория «идеального героя» уже не имеет литературного и общественного кредита. Попытка создания бесплотно-идеального лика, лучащегося всеми чаемыми добро-

дителями, признана неудачной. Но литературные критерии, возникшие на основе этой теории, взращенные ею суждения и оценки изживаются слишком медленно. И если ныне считается неловким требовать от художника создания идеального характера, то укорить его за несоответствие его героев воображаемому образцу — дело вполне возможное.

Однако я беру на себя смелость утверждать, что критики, мнения которых приведены выше, и рядом не ходили с настоящей мыслью «Матрениного двора». Кажется даже, что она была им просто неинтересна. Иначе как могло случиться, что связь образов, единство авторской идеи, значение в общей картине мрачной фигуры чернобородого Фаддея — все это осталось в тени, заглушенное негодованием по поводу пассивности Матрены и злосчастной пословицы о праведниках?

Увлекшись разоблачением Матрены, критики не заметили, что активным, целеустремленным характером в согласии с их требованиями обладает как раз Фаддей, и не потрудились объяснить это обстоятельство. Если бы это было сделано, то сразу стало бы ясно, что Солженицын не решает в своем рассказе вопроса об активности и пассивности — как не решает, скажем, и вопроса о свободе и необходимости, о вере и безверии и т. п. Этот вопрос искусственно, извне навязан автору критикой, как могли быть, впрочем, произвольно навязаны и любые другие вопросы.

У писателя есть своя задача, своя заветная мысль, которую при мало мальской объективности нетрудно понять. Но прежде чем говорить о ней, не следует ли вновь обратиться к самому рассказу — иначе в мелочных спорах с критикой мы рискуем оказаться от мысли писателя, как это случилось с В. Полторацким, по меньшей мере в двадцати верстах.

3

Мало кто, я думаю, будет спорить с тем, что «Матренин двор» и среди рассказов Солженицына выделяется строгой художественностью, цельностью поэтического воплощения и выдержанностью вкуса. «Матренин двор» в читательской среде, насколько можно судить по почте «Нового мира», был принят единодушнее, чем что-либо иное у Солженицына: во всяком случае, среди многих десятков писем, в которых шла речь об этом рассказе, мне не встретилось ни одного отрицательного отзыва. Легко допустить, впрочем, что кому-то из

читателей рассказ и не понравился, но они промолчали. Напротив, поток горячих, сердечных писем с выражением благодарности автору еще усилился после появления упомянутых выше статей профессиональных критиков.

Нельзя сказать, что и критика вовсе прошла мимо достоинств рассказа. «Да, рассказ талантлив»,— оговаривались авторы самых придирчивых рецензий на «Матренин двор». «Рассказ правдив»,— признавали самые упрямые оппоненты Солженицына. Но ведь талант писателя-реалиста заключен не в каких-то красотах описаний или слога, посторонних содержанию произведения. Талант есть власть. Власть писателя забирать нас целиком и заставлять горевать и радоваться по своей воле. Власть говорить правду в глаза, живописать жизнь и людей так, чтобы, прежде незнакомые тебе, они навсегда поселились в твоей душе.

Всем надоели плоские бумажные фигурки в роли героев рассказов и повестей. Сколько-нибудь искушенному читателю не так легко внушить, что книжный герой — живой человек, не «персонаж», не «образ», а натуральнейшее, во плоти, лицо. Никаким другим способом, как только *искусством,* нельзя убедить читателя, что герой — живой. Но если уж мы в это поверили, то с презрением отвернемся от всяких попыток смотреть на образ как на искусственное создание, в котором без ущерба можно прибавить одно и убрать другое. «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча...» (И по тому же рецепту — если бы к характеру Матрены прибавить практичности Фаддея да сознательности председательши...)

При резкой и даже порой грубой реальности изображения рассказ построен музыкально, как стихи. Всего несколько энергичных строк зачина, где сказано, что поезда на сто восемьдесят четвертом километре от Москвы долго еще замедляли ход почти до ощупи («Только машинисты знали и помнили, отчего это все. Да я»),— и нас охватывает смутное предвестие беды, обещание чего-то горького и страшного, что трудно и не хочется вымолвить сразу и о чем лучше начать говорить не спеша.

Вернувшийся из дальних мест учитель будто просит времени оглядеться, сосредоточиться, подумать и, захватив полные легкие воздуха, отойти душой в тишине от тяжких переживаний прошлого. Он и нас приглашает к этому спокойному и несуетному, одинокому своему размышлению, заставляет жадно, как будто впервые, радоваться красоте среднерусской

природы, полям и перелескам, народному говору, самим названиям деревень — Часлицы, Овинцы, Шестимирово...

В своем узнавании людей и событий рассказчик не разрешает нам забегать вперед, а размеренно, спокойно ведет за собою, будто восстанавливая шаг за шагом то, что когда-то для себя открывал в них он сам. Игнатич свыкается понемногу с избой, где встречают его колченогая кошка, толпа фикусов у окна, а на стене плакат о книжной торговле, и сама хозяйка живет в «запущи», оттого что болезнь измотала ее, а жизнь течет изо дня в день безрадостная, неустроенная, полная забот. Мы смотрим на нее сначала равнодушно, как на чужую, еще не признавая в ней главного лица будущей драмы, «родного» Игнатичу человека.

Матрена приветлива, но без искательства, неприхотлива, почти неряшлива, и хотя она день-деньской крутится по дому — то у плиты, то в погребе, то в огороде, ее скорее можно назвать работящей, чем хозяйственной — уж слишком все плохо устроено у нее для спокойной жизни. Эта пожилая женщина, еще не старуха по годам, но уже старуха с блекло-голубыми глазами и неожиданно светлой, простодушной улыбкой, пропадает в бесконечном круговороте сельского житья, заполненного трудом с рассвета до заката: печь истопить, «картовь» наготовить, да чтобы топливо было припасено, да сена изловчиться достать для козы, да козу эту доить... А тут еще надо ходить за справками в сельсовет, хлопотать о самой хотя бы малой пенсии за мужа, не вернувшегося с войны, да не пропустить случая с другими бабами раздобыть торфу на зиму.

Жизнь нелегкая, «густая заботами»,— Солженицын не прячет этого ни в одной детали. Но кто скажет, что все это неправда, что так не бывало, особенно если вспомнить, что действие рассказа развертывается в начале пятидесятых годов? Право же, рассказчик не сгущает красок, не чернит фона, он сохраняет доверие читателя своей художественной честностью, объективностью. Кстати, и деревня Тальново не такая уж заброшенная, забытая богом сторона, как показалось некоторым критикам рассказа,— в избе у Матрены и радио и электричество. Да и в самой судьбе Матрены, с которой, правду сказать, много было «наворочено несправедливостей», к середине рассказа происходят добрые перемены: жизнь вроде бы начинает налаживаться, пенсию ей удается выхлопотать, справила она себе новое пальто и валенки, повеселела. «Маненько и я спокой увидала, Игнатич».

Для писателя, претендующего на правдивое воспроизве-

дение быта и типов деревни — не больше, самое удобное было бы поставить здесь точку. (Таких описательных, в «реальном духе», рассказов о деревенских стариках и старухах читано нами в последние годы немало.) Но у Солженицына только тут все, собственно, и начинается, и после неторопливо описанного быта «иззаботившейся» Матрены ее успокоение и веселость — как пауза в музыкальном сочинении, позволяющая слушателю перевести дух и сосредоточиться, прежде чем зазвучит, круто взмывая ввысь, новая тема.

Узнанная нами сначала в нынешнем обыденном ее быту, Матрена полнее открывается в своем прошлом. Трудно сразу вообразить ее молодой, красивой, сильной крестьянкой из той породы русских женщин, воспетых поэтом, что «коня на скаку остановит, в горящую избу войдет». (Может быть, эта ассоциация случайна? Но ведь молодая Матрена именно так и поступает — останавливает за узду лошадь с несущимися в озеро санями; потом эту подробность еще раз напомнит автор, когда Матрена кинется пособлять мужикам на переезде — и погибнет.)

Рассказ о прошлом Матрены не просто правдив и реален, как и следует ждать от серьезного повествования, но исполнен тонкой и щемящей поэзии. Только художнику дано так оглянуться на всю жизнь человека, на изжитые годы, что будто в ясновидении выплывает перед Игнатичем из полумрака комнаты молодое, розовое лицо Матрены — «освобожденное от морщин, от будничного небрежного наряда — испуганное, девичье, перед страшным выбором». И обветшавший, серый от старости дом видится таким, каким он был когда-то: только отстроенным, со смолистым запахом свежеструганых бревен.

Отзвенит поразительное присловье: «И шли года, как плыла вода...» — и вся жизнь Матрены в этом доме, все сорок лет, прожитые под его крышей, в одно мгновение пробегут в нашем сознании. И чего только не выпало ей пережить, с какой бедой не спознаться: и одна война, и известие о смерти жениха, и семейная драма, когда известие это оказалось ложным, а она успела выйти замуж за другого, и нужда, и гибель детей, умиравших во младенчестве; и другая война, с которой муж ее не вернулся, и вдовьи слезы, и одиночество... Пережить все это — и остаться человеком бескорыстным, отзывчивым, не проклявшим все на свете в минуту отчаяния, не озлобившимся на людей и на судьбу,— какие были потребны на это душевные силы!

Едва коснувшись прошлого Матрены, мы вступаем в мир

поэтических предчувствий, предзнания того, что случится,— мир странный и опровергаемый с точки зрения логического рассудка, но неотразимо убедительный у художника. Это и угроза Фаддея отомстить не дождавшейся его Матрене, угроза, сорок лет пролежавшая в углу, как старый тесак,— и вдруг ударившая. Это и одушевленный, почти языческий мир дома, где на полу в горнице сбежалась и застыла в тревожном ожидании «безмолвная, но живая толпа» фикусов, а животные — кошка, мыши, снующие за обоями,— заранее чуют беду, как это бывало в древнерусской поэзии. И недаром в самую ночь несчастья «мышами овладело какое-то безумие...». Недаром и сама Матрена так боится поезда и суеверно пугается, когда пропадает у нее на водосвятии котелок — не из истовой веры, а будто видит в этом дурной знак, угадывает свою судьбу. Что толку в этом народном суеверии? Согласен, что в нем толку! Но случилось так, что сослужило оно у автора службу самой чистой и реальной поэзии.

Прошлое Матрены позволяет Игнатичу лучше понять ее, по-человечески приближает ее к нам. «И, как это бывает,— говорит рассказчик,— связь и смысл ее жизни, едва став мне видимыми,— в тех же днях пришли в движение». Странное и неопровержимое наблюдение. Первые впечатления от хозяйки Игнатича в обычном, будничном ее быте, потом новое представление о ней, навеянное ее прошлым, всей историей ее жизни, и, наконец, прямое действие, конфликт, драма — таковы ступени нашего узнавания Матрены. Да, мы не угадали бы ей истинную цену, не поняли бы ее вполне, если бы не резко контрастное сопоставление с Фаддеем, с появлением которого рассказ начинает разворачиваться, как туго свернутая пружина,— быстрее, резче, еще быстрее, еще резче, пока не ударяет своей трагической развязкой.

Старик Фаддей возникает на пороге Матрениной избы неожиданной и зловещей тенью — чужой, пригорбленный, чернобородый, как полная реальность и в то же время будто сказочное наваждение, предвестие беды, вроде того причудившегося в ночном кошмаре героине Толстого мужика, что, склонившись, колдовал над железом. Только скоро оказывается, что в Фаддее нет ни капли мистического, интересы его вполне земные, и его внешнее благообразие и достойность легко уступают место суетливой предприимчивости. Ничего не упустить, не проморгать, не потерять для себя — вот на что направлена вся его энергия, все силы его деятельной натуры. Он одержим тем, чтобы поскорее захватить участок в Черустях для дочери и зятя, чтобы урвать от Матрены все, что только

можно,— сейчас, сегодня же, и он уговаривает, наседает, чтобы, не откладывая, разделить дом и свезти со двора свою часть бревен — горницу.

Не жалко Матрене этой горницы, давно обещанной приемной дочери Кире, но дом для нее — живое существо, в нем прошли сорок лет ее жизни, и оттого ей так нелегко расставаться с ним. Фаддею же чужды эти сентиментальные бредни, и кажется, что присутствуешь при мерзком святотатстве, когда помолодевший и оживившийся вдруг Фаддей с азартом, яро выламывает бревна на своз, радуясь своей добыче. А на совесть построенный дом будто нарочно не дается разрушению, и сама природа вступается за Матрену, заметая снегом санный путь и мешая вывезти бревна. «Две недели не давалась трактору разломанная горница!» — восклицает рассказчик, откровенно восхищаясь тем, как долго сопротивлялась она бессовестному хищничеству.

Но это не она, а мы, наше нравственное чувство сопротивляется происходящему. И рассказчик с горечью и несомненным внутренним правом бросает Фаддею обвинение в убийстве: «Нет Матрены. Убит родной человек».

Вы слышите? Не умерла, не погибла, а — *убита*. И это обвинение, будто случайно сорвавшееся в минуту горя с языка, повторено потом еще раз, чтобы мы не решили, что автор оговорился: «Дочь его трогалась разумом, над зятем висел суд, в собственном доме его лежал убитый им сын, на той же улице — *убитая им женщина,* которую он любил когда-то,— Фаддей только ненадолго приходил постоять у гробов, держась за бороду». Наскоро отдавая печальный долг, он прикидывает в уме, как бы спасти остатки пропадающего добра.

Формально, юридически рассказчик не прав, обвинение, брошенное им Фаддею, несправедливо. Разве желал тот Матрениной смерти и разве не собственная ее неосторожность тому виною — зачем она бросилась помогать мужикам на железнодорожном переезде, спасать разваливающиеся сани? Постояла бы в стороне — и осталась жива. Но не могла она стоять в стороне в опасную минуту и оттого поплатилась жизнью. Тем справедливей моральный, поэтический суд, совершенный автором над Фаддеем. Это его жадность убила Матрену, беззащитную по своей доброте, по своему бескорыстию.

Жадность подгоняла Фаддея, жадность заставила его перевозить горницу в один прием двумя сцепленными санями, из-за чего сани и застряли на перевозе. Жадность и потом, после смерти Матрены, торопила его выхватывать из огня

остатки бревен и делала отвратительным этого «ненасытного старика», вырвавшего себе сарай и забор при разделе скудного Матрениного наследства. Впрочем, семейный этот раздел показал, что не один Фаддей ценит имущество, вещи, нажитое добро выше всех иных человеческих ценностей и не стесняется этого даже перед лицом смерти. Таковы и сестры Матрены, которые при жизни редко навещали ее, а теперь слетелись, как воронье, чтобы не уступить жалкого сестриного добра мужниной родне.

Вот тут-то и сказаны автором слова, которые в сложных художественных «сцеплениях» рассказа ведут его основную мысль, основную мелодию:

«Перебрав тальновских, я понял, что Фаддей был в деревне такой не один.

Что *добром* нашим, народным или моим, странно называет язык имущество наше. И его-то терять считается перед людьми постыдно и глупо».

Мы привычно говорим: «накопил добра», «расхитители народного добра», не чувствуя оскорбительности этого словоупотребления для другого значения этого слова — добра как доверия, чистосердечия, ласки, внимания к людям, желания помочь, сделать что-то для них. И тут мысль Солженицына, как всякая большая мысль, проста и, можно сказать, не нова. Лучшие русские писатели-гуманисты знали всегда эту тему: проклятие собственнической мещанской силе и восхищение бескорыстием души трудового человека. Разбирая рассказы Чехова, Горький заметил как-то, что в человеке чаще всего борются два стремления — быть лучше и лучше жить. Можно ли сказать, что проблема эта решена для нас и осталась целиком в прошлом? Не думаю. Напротив, чем выше будет общее благосостояние, тем острее для каждого в отдельности и для всего общества встанет вопрос: как сделать, чтобы *быть* лучше, а не только лучше *жить*?

И не в этом ли надо видеть главный смысл торжественно и гулко падающих последних фраз рассказа, что без таких людей, как Матрена, «не стоит село» — «ни город» — «ни вся земля наша»?

Близоруких критиков смутило и перепугало слово «праведник» — так пугались слова «жупел» купчихи у Островского. Можно, конечно, спорить относительно уместности применения автором этого слова — слишком сросся с ним религиозно-поучительный смысл. Но надо при этом помнить, что народ всегда отличал праведников от угодников. «Не нужны нам праведники, а нужны угодники»,— говорит ироническая

пословица. Праведники — это не только люди «праведной жизни» в церковном смысле, но и «правдивые на деле», люди правды, как толкует это словарь Даля. Угодники же всегда одно — «угождающие» богу или людям. Обличая «праведников», легко оказаться снисходительным к «угодникам».

Это ли, однако, имел в виду сам Солженицын, так ли точно он думал, как это истолковано нами? Не знаю. Но что же тогда дает мне право говорить об объективном смысле рассказа с такой уверенностью? Может быть, лучше было бы все-таки заранее расспросить автора, что он хотел сказать своим произведением,— и дело с концом? Нет, по правде говоря, мне хоть и не безразлично вовсе, но не так уж важно, какое объяснение даст им написанному сам писатель. В реалистическом произведении — это отмечалось не раз — язык образов бывает убедительнее и точнее языка логики и формул. Надо только уметь правильно и непредвзято его прочесть.

Автор будто предвидел, какие перетолкования и превращения ожидают в критической литературе его Матрену, и в своем рассказе заранее дал высказаться людям стороннего и недоброжелательного о ней суда. Золовка Матрены уже после ее смерти по разным поводам вспоминала умершую, и все отзывы ее были неодобрительны: «И нечистоплотная она была; и за обзаводом не гналась; и не бережна́я; и даже поросенка не держала, выкармливать почему-то не любила; и, глупая, помогала чужим людям бесплатно (и самый повод вспомнить Матрену выпал — некого было дозвать огород вспахать на себе сохою). И даже о сердечности и простоте Матрены, которые золовка за ней признавала, она говорила с презрительным сожалением».

В сущности, критика мало что прибавила к этим отзывам золовки о Матрене. Что такое добро Матрены, ее бескорыстие, как не одна лишь «глупость» и слабость? Глупо, что она работала на других — на родственников, на подруг, на колхоз, где ей ничего не платили, глупо, что первой вызывалась помочь, глупо, что взяла воспитывать чужую дочь — Киру, глупо, что этой Кире отдала пол-избы, глупо, что помогала ее перевозить и погибла,— кругом все глупо. Ах, как все это знакомо: добро — глупость, доверие — глупость, бескорыстная помощь — пущая глупость — так всегда говорит нам мещанин, в понятия которого о жизни не входят ни бескорыстие, ни благородство — все это какой-то отживший и смешной хлам чувств, недостойных современного человека. К несчастью, «житейская мудрость» смыкается здесь с криво понятой теорией. Слишком долго понятия добра, милосердия, сострада-

ния к людям находились у нас под подозрением, как проявления «абстрактного» гуманизма. Нередко забывалось при этом, что коммунизм, согласно взглядам классиков марксизма, это и есть завершенный гуманизм и что именно в обществе трудящихся эти понятия впервые начинают выступать в подлинной чистоте и силе.

В первые годы советской власти произошел любопытный эпизод. Военный комиссар С. С. Данилов обратился 8 сентября 1921 года с письмом к В. И. Ленину, в котором писал, что, на его взгляд, необходимо развивать чувство «любви, сострадания, взаимной помощи *внутри класса,* внутри лагеря трудящихся» и спрашивал мнения на этот счет Владимира Ильича. Ответное письмо Ленина впервые опубликовано недавно в 53-м томе Полного собрания его сочинений: «т. Данилов! И «внутри класса» и к *трудящимся иных* классов развивать чувство «взаимной помощи» и т. д. безусловно *необходимо.* С ком. приветом. *Ленин»*[1].

Этот маленький штрих еще раз говорит нам о ленинском отношении к нравственным понятиям, которые иной раз третируются как «абстрактные» и «внеклассовые». Весь опыт общественного развития в нашей стране показал, как надо дорожить гуманным началом социалистического общества, как важно в самых острых классовых битвах сохранить и развивать его.

Вот почему, охотно признавая иные слабости и недостатки в психологии солженицынской Матрены, мы высоко ценим нравственную основу ее характера, доброту и гуманность трудового человека.

Матрену укоряют за то, что она будто бы пассивна, бездеятельна, тогда как настоящий герой должен быть активен. Нам тоже по душе активные, деятельные люди. Но в применении к реальной жизни со всей конкретностью ее обстоятельств вопрос этот несколько сложней, чем кажется.

Начать хотя бы с того, что сама по себе «активность», «деятельность», безотносительно к ее целям и качеству, не может считаться добродетелью. Старик Фаддей куда как «активен» — предприимчив, суетлив, деятелен, значит ли это, что он более «наш», чем безропотная Матрена? Мы справедливо протестуем против абстрактного понятия «добра», но ведь абстрактный «активизм», культ силы, потерявшей нравственные ориентиры, еще опаснее и разрушительнее.

---

[1] Ленин В. И. Полное собрание сочинений, т. 53. с. 187.

Критики долго вспоминали по разным поводам хлесткую фразу молодого поэта: «Добро должно быть с кулаками». Иные рассуждения на этот счет явно клонились к тому, что главный признак добра — кулак. Были бы кулаки, а насчет своей доброты нам нечего опасаться.

Да, бездеятельное добро выглядит жалко. Но не надо дело и так понимать, что активность, воля — во всех случаях жизни качества высшие и более существенные, чем доброта.

Показателен в этом смысле один критический отзыв. Желая защитить рассказ Солженицына, Л. Жуховицкий истолковал его так: «...независимо от первоначальных намерений художника, рассказ показал бессмысленность, обреченность и даже аморальность праведнической морали, несмотря на прекрасные душевные качества самой Матрены. И не желание подражать ей вызывает великолепно написанный образ старой крестьянки, а мысли довольно мрачные. Сколько зла на планете творится послушными руками таких вот праведников!» («Литературная Россия», 1 января 1964 года).

Тут что ни слово, то недоумение: почему доброта и бескорыстие Матрены бессмысленны, аморальны? И кто сказал, что мы должны «подражать» ей? И какое наконец, зло творится ее «послушными руками»? Можно даже подумать, что не Фаддея мы должны больше всего ненавидеть в рассказе Солженицына, а именно Матрену, Матрену, которая всегда жила «в ладу с совестью своей», всю жизнь работала, помогала людям.

Сильно и резко прозвучавшая концовка рассказа — «не стоит село без праведника» — помешала понять его тем, кто кидается на формулы, «выжимки» и оставляет в стороне само искусство. В противном случае легко было заметить, что если Матрена и «пассивна», то пассивна она прежде всего по отношению к своей личной выгоде — поросенка не держала, «за обзаводом не гналась», имуществом своим не дорожила. Но как упрекнуть в пассивности женщину, которая взяла на воспитание чужого ей ребенка и стала ему настоящей матерью, как назвать «пассивной» женщину, безотказную в труде, в помощи соседям или колхозу?

Матрена — прежде всего труженица. И если Фаддей приходил в счастливый раж, когда можно было что-то урвать для себя, у Матрены «было верное средство вернуть себе доброе расположение духа — работа». Не обходилась без Матрены ни одна пахота огорода, и «любая родственница дальняя или просто соседка» могла прийти к Матрене про-

сить помочь докопать картошку — и она охотно шла, только от денег обычно отказывалась — такая чудачка, бессребреница. А когда в колхозе не хватало рабочих рук, к Матрене, по инвалидности выбывшей из колхоза, приходила за помощью жена председателя, «женщина городская, решительная, коротким серым пальто и грозным взглядом как бы военная». Хочется напомнить всю эту небольшую и точно написанную сцену:

«Она входила в избу и, не здороваясь, строго смотрела на Матрену. Матрена мешалась.

— Та-ак,— раздельно говорила жена председателя.— Товарищ Григорьева! Надо будет помочь колхозу. Надо будет завтра ехать навоз вывозить!

Лицо Матрены складывалось в извиняющуюся полуулыбку — как будто ей было совестно за жену председателя, что та не могла ей заплатить за работу.

— Ну что ж,— тянула она.— Я больна, конечно. И к делу вашему теперь не присоединёна.— И тут же спешно исправлялась:— Какому часу приходить-то?

— И вилы свои бери!— наставляла председательша и уходила, шурша твердой юбкой».

«Да что говорить, Игнатич!— рассуждала потом весь вечер Матрена.— Помочь надо, конечно,— без навоза им какой урожай?» И еще осуждала за лень деревенских баб: «По мне работать — так чтоб *звуку* не было, только ой-ой-ойиньки, вот обед подкатил, вот вечер подступил».

У нас не было бы никаких нравственных оснований осудить Матрену и в том случае, если бы по своей немощи и болезням она отказалась выйти на работу. Но она работала, и работала добросовестнее других, не получая ни копейки,— так хорошо ли, нравственно ли упрекать ее в пассивности? Кстати, я не уверен, что председательша, которая выгоняет Матрену навоз вывозить, сама возьмет в руки вилы. Кажется, активность этой женщины, «грозным взглядом как бы военной» (через нее и *самого* легко себе представить), ограничится призывами и наставлениями, какие она дает Матрене.

Говорить о трудовом человеке с высокомерным снобизмом или с «презрительным сожалением», как говорила о ней золовка,— не значит ли проявлять некое принципиальное бездушие?

Я думаю о тетке Матрене: сколько вынесла она и выстрадала, скольких обула и накормила,— и пахала, впрягшись в соху, и в зазимки ходила копать картошку, и не разгибала спины в войну. И всякий раз в случае неудач и стихийных бед

не к этой ли тетке Матрене обращались мы за выручкой и за помощью, и она никогда не отказывала в ней, как не отказала председательше.

Но вызывает ли она «желание подражать ей», может ли она служить нравственным идеалом?— слышу я протестующие, возбужденные голоса Жуховицкого, Крячко или Дымшица. И спешу ответить: увы, она слишком далека от «идеала» — суеверна, малограмотна, обременена предрассудками... Но только все это не повод, чтобы литературе не замечать ее и не говорить о ней с глубоким уважением, сердечным сочувствием.

Матрене присуща «социальная инертность», заметил один критик. Может быть, это и не вполне верно, потому что отношение к труду — это ведь тоже социальное качество, и в нашем обществе важнейшее. Но надо согласиться, что по части общественного сознания Матрена сильно уступает передовым героям нашего времени — энтузиастам, активистам, борцам. Нет у нее ни подлинной сознательности, ни широты идейных горизонтов. Только вот какой отсюда следует вывод? Будем ли мы винить ее за это? Или будем винить автора, что решился показать нам такого героя? А не умнее ли попробовать разобраться, отчего Матрена такая, а не иная, что определяло ее характер, ее сознание? Настолько выше или ниже (мы, кажется, убедились все же, что выше) ее сознание, чем у многих ее односельчан?

И если говорить о некой «идейной ограниченности» Матрены, то не надо ли задаться вопросом: а что могла она, что от нее зависело? «Все! — ответит иной критик.— Все зависит от энергии и усилий простого человека». Но ведь, не говоря уж о старости Матрены и ее болезнях, сделавших ее инвалидом, существуют некоторые объективные, в том числе материальные, условия, от которых прямо зависит прогресс сознания. Матрена долгое время работала в колхозе не за деньги — за «палочки», «за палочки трудодней в замусоленной книжке». Так, может быть, она сама виновата, что за «палочки» работала, может быть, в этом и есть беда ее низкого сознания?

Вряд ли наши критики это имели в виду. Но тогда чего стоят их укоры? Ведь перебиться со своим хозяйством, чтобы как-нибудь прокормиться и согреться,— вот что с утра до вечера заботило Матрену. В те годы, о которых идет речь, особо тяжелые, трудные в послевоенной деревне годы, ей приходилось и торф подворовывать у треста — хотя какая уж в том добродетель,— и сено накашивать тайком для козы,

и ячневую крупу доставать «с бою». А при таком уровне благосостояния не надо ждать, что общественная активность будет расти очень бурно.

«Матрена недостаточно просвещенна, она — не борец»,— говорят нам. Так просветите ее, помогите ей и таким, как она, почувствовать себя хозяевами в колхозе, на своей земле. И вместо того чтобы корить Матрену за узкий идейный кругозор и малую активность, не лучше ли всем нам, в том числе людям, пишущим статьи, в которых мы негодуем против Матрены, проявить свою общественную активность, направить ее на то, чтобы Матрене жилось лучше, легче, чтобы она скорее достигла того уровня, когда возможна подлинно сознательная борьба за идеи и идеалы.

Повторим еще раз: да, Матрена — не идеальный герой. Это создает некоторые неудобства для тех, кто ищет в литературе лишь «идеалы во плоти», таких героев, которым следует во всем подражать. И автор вовсе не рассчитывает на то, чтобы его читатели взяли Матрену в образец и бросились перенимать у нее все — и добрые ее качества, и ее слабости, недостатки. Нет, самостоятельно думающий читатель дорожит тем, чтобы автор правдиво нарисовал жизнь и передал ему свое понимание людей и событий, а практические выводы для себя он сделает отсюда сам.

И здесь главное, быть может,— честная гражданская позиция писателя. Надо смотреть правде в глаза и видеть людей такими, каковы они есть. И если мы будем доверять правде и воспитывать самосознание, в том числе и в таких людях, как тетка Матрена,— это будет истинным прогрессом общественной активности, активности не героев-единиц, а активности масс. Ведь общественная активность не обязательно должна быть сконцентрирована в какой-то фигуре рассказа, чтобы читатель зажегся ею. Можно изобразить и самую безнадежную пассивность, а в читателе пробудить чувства активные, деятельные. Так же, как, впрочем, и наоборот, можно восхищаться активным поведением героя, а читателя оставить к нему равнодушным, инертным: чего, мол, стараться, если и так все хорошо.

Потапенко в свое время называли «бодрым талантом» за то, что он рисовал привлекательных героев и героинь, изображал поверхностные, мнимые конфликты, а Чехова бранили за «уныние» в его рассказах и повестях. А на поверку вышло, что Чехов не только глубже понимал жизнь, но был и куда большим оптимистом, чем скучный Потапенко. Вообще подлинные реалисты, то есть люди, стоящие за правду, за то,

чтобы смотреть на жизнь трезво и честно, по существу своего душевного склада, как ни странно это сказать, нередко оказываются «романтиками», то есть обеспокоены общими, коренными вопросами человеческого бытия, далекими от соображений личного удобства, верности общепринятому, шкурного благоустройства. Напротив, завзятые романтики и оптимисты по специальности часто совершеннейшие «реалисты» по натуре в том смысле, что за возвышенным и ни к чему не обязывающим лепетом, декламацией о счастье, мечтах, цветах и т. п. кроется самый прозаический и короткий обывательский расчет. Впрочем, все это уже не относится непосредственно к нашей теме, и я спешу вернуться к интересующему нас рассказу.

Я думаю, что сила Солженицына как художника заключается как раз в том, что он, не в ущерб трезвой правде изображения, умеет давать человечески симпатичные, положительные фигуры; он любит людей, любит своих героев, и читатель откликается на это живое чувство. Но авторское понимание жизни, его «идеал» проявляются не в одном каком-то лице или одной нравоучительной сентенции, а в общем строе рассказа, в расстановке фигур, в их освещении, в бесчисленных художественных «сцеплениях».

И в этом смысле нельзя обойти вниманием в «Матренином дворе» самого рассказчика, мир его мыслей и чувств — широкий, гуманный, с народной враждой к мещанству, с любовью к русскому быту, речи и с оптимизмом, выношенным в страданиях. И это нам в рассказе дороже всего, дороже, может быть, и самой Матрены, как ни сострадаем мы ее судьбе.

В своем уважении и любви к полуграмотной деревенской старухе рассказчик не позирует, не рисуется, и радостно думаешь: сколько добрых людей на свете. «Жизнь научила меня не в еде находить смысл повседневного существования»,— говорит Игнатич в «Матренином дворе». Это редкое у героя Солженицына прямое признание как бы даже противоречит обычному вниманию автора к подробностям быта, описаниям еды, одежды, какой-нибудь незаменимой телогрейки или домашнего тряпья, «бесценного в жизни рабочего человека». Но так уж бывает — кто много толкует о возвышенном и бесплотном, о небесных кренделях, тот обычно вожделеет к кренделям вполне земным. Кто же не стыдится говорить о всякой беде и нужде голодающего и холодающего человека, тому ведома истинная высота духа.

И читатели почувствовали в рассказе эту искренность

художника, его душу, которую, по замечанию Толстого, в конце концов одну только мы и ищем всегда в произведении искусства. Вот что писали они в редакцию. А. Ф. Ульянова из Ленинградской области: «Я испытываю удовольствие, большое радостное волнение, восхищение и гордость за писателя... Читаешь — и воображение сразу создает как живых: добрую до наивности, сердечную Матрену, алчного Фаддея... а поминки!.. поминки — целая картина живых разных людей». Учительница А. И. Ларюшкина из Львова: «Сколько в этом рассказе любви к скромной, простой труженице-крестьянке, только в работе находившей радости жизни... Такие рассказы нужны, чтобы искоренять недостатки в нашей жизни». П. И. Пащенко из Киева: «Матрену Васильевну нельзя не любить. Она честна, правдива, проста, трудолюбива, не жадна, всем оказывает помощь и ничего и ни от кого не требует, хотя и живет в прескверных условиях». Каменщик М. Е. Трощий (Ставропольский край): «...Передайте Солженицыну сердечно-душевное спасибо, и желаю ему многих лет жизни и счастья, и пусть его судьба хранит от всяких Фаддеев. Я имею в виду его героя из рассказа «Матренин двор», у которого так много дел, которому надо бревна перевозить, которые лежат за развороченными путями, а все остальное для него мелочи, которыми заниматься стыдно и грешно». Директор школы И. А. Карандо (Черниговская область): «...Любуешься Матреной Васильевной, «по-глупому» работавшей на других бесплатно. Она не скопила имущества к смерти. А стоит ли копить? Зачем? Так и живу, ничего не имея, кроме книг. Да и те собираюсь подарить школе. А рассказ еще подкрепил это мое убеждение. Но он помог мне увидеть и понять величие человека...» М. Вершинина из Иркутской области: «Какое же надо иметь израненное сердце, чтобы написать «Матренин двор». И в то же время это теплая, солнечная, жизнеутверждающая вещь. А телогрейка действительно на все случаи жизни,— укутавшись с головою, поплакать можно, и ноги согреть, и кашу укрыть!» Токарь Востокэнергомонтажа А. Захаров из Норильска: «Очень и очень меня тронула вся правда. Короче говоря, не могу и выразить, как все меня взволновало».

Разные отзывы разных людей — одному из них понравилось одно, внимание другого остановило иное, но всех вместе привлекла к себе сердечность рассказа и его правда. Я не думаю, впрочем, как уже говорилось, что исключены отклики и иного рода. Районная газета «Ленинское знамя» 25 июня 1963 года (г. Гусь-Хрустальный) поместила, например, пись-

мо читателя П. Журавлева, в котором о рассказе «Матренин двор» говорилось: «Мрачными красками рисует автор уголок своей родины. Ну а как живет на самом деле большинство крестьян в деревне Тальново и близлежащих деревнях, мы, гусевчане, хорошо знаем. Почти в любом доме — хорошая мебель, радиоприемники, телевизоры и т. д.». Хорошо, коли гусевчане довольны жизнью крестьян в своем районе. У нас нет никаких оснований подвергать сомнению этот факт. Жаль только, что читатель не уловил разницы между газетной корреспонденцией и рассказом: ведь Тальново, где воображение писателя поселило Матрену, и Тальново, о котором пишет П. Журавлев, могут совпадать лишь внешне, по названию. Еще обиднее, что П. Журавлев случайно проглядел главную мысль рассказа. Ведь если Фаддей, предположим, приобретет хорошую мебель или радиоприемник, вопрос, волнующий автора, не будет этим решен. Матрена, как помним, «не гналась за обзаводом... Не выбивалась, чтобы купить вещи и потом беречь их больше своей жизни». Но сохранила доброе, отзывчивое сердце и «нрав свой общительный». В этом ведь и была мысль рассказа, и так поняло ее большинство читателей.

Их не поставил в тупик и не озадачил вопрос, которым беспрестанно задавалась критика: можно ли видеть в Матрене образец для подражания? А если нет, то не печальный ли анахронизм она сама?

Я думаю, мало кто из читателей стал бы сомневаться, что своим суеверием, непросвещенностью, узким кругом идейных интересов Матрена останется в прошлом. Но ее золотое сердце, ее отношение к людям и труду, высокое бескорыстие — драгоценные черты, нужные нам и в настоящем и в будущем. Солженицын воспитывает своим рассказом уважение к трудовому человеку — и это хорошо поняли читатели.

Если выйти из дверей редакции «Нового мира» близ Пушкинской площади и пересечь улицу, мы окажемся перед домом, на стене которого — барельеф, изображающий рабочего с молотом, и девиз: «Вся наша надежда покоится на тех людях, которые сами себя кормят». Эта надпись сделана здесь в первые годы революции.

Остановимся, прочтем ее не спеша, и пусть она напомнит нам, как учила уважать революция людей труда — будь то молотобоец, знатный доменщик или никому неведомая Матрена в селе Тальново. Забывать об этом — нельзя.

4

«Литература — учебник жизни»,— запомнили мы со школьной скамьи. Это и впрямь так, если под словом «учебник» разуметь не плоскую дидактику, а живое познание прежде незнакомых нам сторон жизни, людей, характеров, событий, взятых в непосредственной реальности их бытия. Но в глазах критики литература слишком часто выглядит вовсе не учебником жизни, из которого самому можно многое узнать, многому научиться, а, напротив, объектом поучения. Не доверяя художнику, критик охотнее учит литературу, как следует ей изображать жизнь, чем учится у нее.

В одном из писем Н. Н. Страхову Толстой писал, что теперь, «когда девять десятых всего печатного есть критика, то для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений». Задача, что и говорить, нелегкая, требующая понимания законов творческого труда и уважения к художнику и искусству.

Но критик часто облегчает свою задачу, не беря на себя труд следовать за автором по «бесконечному лабиринту сцеплений», а хватается за лежащую на поверхности мысль или за внешнюю характеристику героя, которая может быть обманчива; оттого в произведении читатель может прочесть об одних героях и событиях, а в критической статье, оценивающей ту же книгу, совсем о других — так далеко разводит читателя и критика взаимное непонимание.

Иногда мне представляется конкретная до иллюзии картина. Родилось на свет произведение — правдивое и талантливое, остро и горячо говорящее о важных проблемах жизни... И вот к нему на цыпочках подкрадываются несколько теней. Тсс... Это критики.

Первый критик, подойдя вплотную к новорожденному и едва взглянув на него, заявляет, что это неправда, что «так в жизни не бывает», не бывает просто потому, что «не может быть». Этот способ критики, когда-то очень знаменитый, сейчас расценивается как архаический, сильно потерявший кредит. Дело в том, что критика эта настолько была уверена в себе, что начисто не принимала в расчет чей-либо иной опыт, кроме своего собственного. Критик начинал считать себя как бы единственным читателем произведения, не допуская и

мысли о возможности проверки его суждений кем-либо другим. Опасение, что читатель сравнит это со своим опытом и наблюдениями и назовет критика выдумщиком, не приходило ему в голову. Условием всего этого служила, конечно, патриархальная простота нравов и строгая дисциплина среди читателей, когда не надо было беспокоиться о том, что тебе не поверят: не поверят читатели, так тем хуже для них, значит, просто они не доросли, проявляют некоторую «незрелость». Авторитет правоты, доказательности, логики — при таком способе критики,— согласитесь, ни к чему. Какое дело этому критику до читателя, если он не его хочет убедить, а хочет порадовать других критиков с тем же образом мыслей, что он сам. И что за беда, если ни он, ни те, для кого он старается, не верят в убедительность им сказанного. Важно вынести критический вердикт — и баста!

Второй критик поправляет первого. Он понимает, что такими наивными, топорными средствами работать ныне нельзя: не поверят и даже, кто знает, засмеют; читатели стали как-то свободнее, непосредственнее, развязнее, что ли, и литераторы им потакают. Надо с этим считаться. Так уж пусть будет так: «автор не лишен таланта, и то, что им изображено, в самом деле встречается в жизни, но ведь есть и другое...» Тут уже критик принимает в расчет читателя, его личный опыт. И каждый впрямь начинает думать: а он, пожалуй, прав, есть и такое и такое, это и я знаю... А критик между тем продолжает: но ведь хорошего в нашей жизни больше, чем плохого. Зачем же автор изображает наши недостатки? Что это, как не клевета на жизнь? Разве в нашей стране мало процветающих районов, зажиточных колхозов, счастливых сел?

— Много, много,— спешит согласиться читатель.— Но ведь без борьбы, без конфликтов нет и не может быть значительного реалистического искусства. И наше искусство, если оно мужественно и правдиво, не должно бежать от противоречий жизни, ее бед и трудностей. Ведь для того оно и изображает их, чтобы привлечь к ним общественное внимание и тем самым помочь изжить...

Но тут вступает в разговор третий критик. Он видит, что и второй оказался не слишком ловок и мудр, и рассуждает более обдуманно, тонко. Он говорит: «Все, что изобразил автор, наверное, так и было. Нам нужна полная правда. Но правда правде рознь. Есть малая правда, правда факта, и есть большая правда, правда явления. Художника должна интересовать прежде всего правда явления, правда века. Пусть автор изобразил то, что есть, то, что он видел своими глазами, все

равно не верьте ему — это лишь видимость правды, ее «обличье».

Так говорит критик, а перед ним лежит произведение — «рожденное, а не сотворенное» автором, живой, трепещущий кусок жизни, и стоит взглянуть на него внимательнее и доверчивее, чтобы увидеть в нем все: и бессомненную правду нашего мужественного и сложного времени, и широкий, гуманный взгляд художника, и его гражданскую совесть, и его любовь и надежду, и то, что мы называем идеалом. Разве что нет в нем громких общих слов, которые служат суррогатом идеи произведения, и потому кажется оно на первый взгляд беззащитным от любой критики.

Но талантливая и правдивая книга как бы несет внутри самой себя силу сопротивления превратному суду. Она чем-то задевает своих оппонентов, не оставляет их спокойными, и они долго-долго обсуждают ее, заходят с разных сторон, подыскивают все новые аргументы, тогда как поток сочувственно оцененных ими сегодня книг уже завтра перестает кого-либо интересовать. На разные лады пересуживая книгу, в которой, по утверждению критика, есть лишь «видимость правды», в то же время не замечают или наспех благословляют книги, которые даже «видимостью правды» не отличаются.

Для читателя слова о «видимости правды» стали уже, вопреки намерениям критика, как бы условным знаком, привлекающим его внимание к произведению: «Эге! Тут что-то интересное». Читая затем книгу, он сверяет ее с тем, что сам повидал, перечувствовал или смог наблюдать, и приходит к своим выводам. Ему не по душе какое-либо отделение правды от коммунистической идейности, противопоставление одного другому. Нет в жизни ничего революционнее правды, и всякие игры вокруг этого простого понятия двусмысленны и опасны. «Кто изобрел, кто преподнес в наш литературный обиход такие пустышки, как «мелкая правда», «приземленность», «большая правда», «большая неправда»? — спрашивает в своем письме читатель из Куйбышева.— Разве что-либо подобное есть у классиков марксизма, у Ленина? И это вздорное эпигонство выдается за марксистскую эстетику! В основу серьезного разговора о ценности художественного произведения берутся именно эти пустые понятия или насквозь фальшивые термины».

Мне трудно что-либо возразить читателю, потому что у Ленина слово «правда» и в самом деле всегда употребляется в одном значении, в том самом, в каком оно звучит, например, в этих его словах: «Надо смотреть правде в лицо и гнать от

себя фразу и декламацию»[1]. Или в известном письме к А. Л. Шейнману: «Госбанк теперь — игра в бюрократическую переписку бумажек. Вот Вам правда, если хотите знать не сладенькое чиновно-коммунистическое вранье (коим Вас все кормят, как сановника), а п р а в д у. И если Вы не захотите открытыми глазами через все комвранье смотреть на эту правду, то Вы — человек, во цвете лет *погибший* в тине казенного вранья. Вот это — неприятная истина, но истина»[2]. Вероятно, Шейнман, который заявил перед этим, что Госбанк — «мощный аппарат», думал, что говорит «большую правду» вопреки «малой правде» недостатков этого учреждения. И как же высмеял его Ленин! Таких примеров однозначного употребления Лениным слова «правда» можно привести множество. Но, может быть, Ленин, так понимая правду в явлениях общественной жизни, на правду в искусстве смотрел принципиально иначе? Нет, у нас нет оснований так думать.

Вопрос о правде «большой» и «мелкой», правде «явления» и правде «факта» особенно энергично обсуждался последнее время в связи с повестью В. Семина «Семеро в одном доме», отзывы о которой успели образовать солидную по числу статей критическую литературу. Нельзя сказать, чтобы критика явила в данном случае единодушие. Одни — как, например, В. Фоменко, Ф. Светов, И. Золотусский — горячо, хоть и с разной мерой убедительности в аргументации, поддерживали повесть. Другие — и среди них В. Воронов, А. Елкин, Ю. Лукин, В. Оскоцкий,— признавая талант автора, оспаривали достоинства вещи именно с точки зрения ее правдивости.

Я не думаю, что повесть В. Семина — совершенное создание, вполне защищенное от критики, и вижу в ней слабости и уязвимые стороны: не все идеально слажено в композиции, и в повести тесно порой от действующих лиц второго и третьего плана; обстоятельная запись житейских разговоров и впечатлений дня изобилует подробностями, которые рискуют показаться лишними и отзываются стенограммой: не на все вопросы, возникающие при чтении, писатель дает удовлетворительный ответ... Но что значат все эти критические придирки перед тем, что автор написал талантливую, честную, убеждающую своей правдой книгу, изобразил несколько новых для литературы характеров, жизненность которых неопровержима, и прежде всего, конечно, Анну Стефановну — Мулю.

---

[1] Ленин В. И. Полное собрание сочинений, т. 36, с. 108.
[2] Там же, т. 54, с. 189.

В. Семин вгляделся в не обжитую прежде литературой сферу жизни — послевоенной жизни городской фабричной окраины. Послевоенной... Казалось бы, не совсем законное определение для конца пятидесятых — начала шестидесятых годов — времени, когда происходит действие повести. Но кто усомнится, что оно уместно и справедливо? Много лет прошло с конца войны, поднялись разрушенные города и заводы, отстроились дома, затянулись раны, многое горькое и страшное ушло и позабылось, но в саманных домиках окраины помнят о ней, будто она была вчера. Ведь самые тяжкие и трудноправимые следы войны — это те, что отпечатались в человеческих судьбах — в судьбах ребят, оставшихся без отцов, в судьбах женщин, потерявших на фронте своих мужей.

«...Поднимите руки, у кого есть отцы» — эти слова звучат в самом начале повести, чтобы возникнуть потом отголоском в ее конце, и память начинает восстанавливать картины прошлого, и первое среди них воспоминание — октября 1945 года: бежит, бежит по школьному коридору мальчишка, нагнув голову и расталкивая встречных в отчаянии и обиде, чтобы не видели его дрожащих губ,— только что приоткрыл дверь в класс вернувшийся к его товарищу — Васе Томилину — отец, а его отец никогда не вернется...

Окраина с ее маленькими домишками, где каждый на виду и на счету, где столько мужчин ушло воевать и не вернулось и где жизнь с той поры идет в обычных заботах и каждодневном труде, так что некогда оглянуться на себя, эта окраина, может быть, по-особому долго чувствует на себе тень прошедшей войны, горе раннего вдовства и безотцовщины.

В праздничный день Муля, в тридцать четыре года оставшаяся вдовой с двумя детьми на руках и выходившая и вырастившая их, зовет в гости соседок и подруг, таких же безмужних, как она сама: они вспоминают военные годы, погибших своих мужей и близких, плачут, обнявшись, на плече у подруги, дурачатся, кричат «горько!», вспоминают «страшное так, чтобы оно казалось смешным», смехом стараясь разогнать тоску по неудавшейся молодости. В который раз вспоминает Муля о смерти своего мужа, погибшего на паровозе, и гости, хоть слышат этот рассказ не в первый раз, терпеливо слушают ее, зная, что этим прогоняет она свою беду и боль. А Муля все рассказывает про то, как жилось при немцах, как ездила она «на менку», добывала еду детям, как перебивалась одна, как после войны помогала отстраивать школу, как растила детей, справляясь со всеми мужскими заботами,— и никто не решается прервать ее. «Ведь так тяжело и ей и им

было,— говорит уже от себя автор,— и так много сил потребовалось, чтобы это тяжелое победить, так неужели же об этом не узнают люди!»

Можно лишь глубоко уважать В. Семина за выбор им главной его героини. Подвиг обычной русской женщины, колхозницы, как Матрена, или работницы, подобно Муле, так много испытавшей и пережившей в войну и столько взявшей на свои вдовьи плечи в послевоенные годы,— это огромная, скорбная и поэтическая тема, которая достойна самых высоких творческих порывов и к которой наша литература пока едва лишь прикоснулась.

Проблема окраины несводима, однако, к последствиям войны, хотя и необъяснима вполне без их учета. Ни город, ни деревня — окраина живет своей не то чтобы совсем особой, но все-таки по-своему окрашенной и регулируемой жизнью. Те добрые сдвиги и перемены, которые происходили за последние десять — пятнадцать лет в материальном и культурном уровне людей, приходят и сюда, но приходят они медленнее и позже, чем хотелось бы. В. Семин со свойственной ему объективностью письма отмечает, что живет теперь окраина не так стесненно, как прежде, и Муля может не только прокормить семью, но иной раз и накрыть для гостей и по-городскому богатый праздничный стол; понемногу благоустраивается окраинный быт, обновляются саманные домики; вчерашние подростки — «безотцовщина», главный резерв улицы,— начинают остепеняться, поступают на работу, иные подумывают о том, чтобы учиться дальше, а Мулина дочь Ирка, кончив университет, уже сама преподает в школе.

И все же окраина — это окраина, где ходят за водой к колонке, где простыни полощутся, обсыхая на ветру, а из окон пахнет стиркой и жареной рыбой, где все знают друг друга на своей улице,— вот дом Феди-милиционера, а вот здесь живут братья-уголовники по кличке Слоны, а вон там одноногий Генка Никольский; где помогают друг другу и сплетничают, мирятся и дерутся, пьют водку, устраивают домашние скандалы; где годами копят на новый саманный дом и привыкли считать каждую копейку, где не отучились от рукоприкладства и грубой брани,— и где живут, в общем, те же обыкновенные и большей частью хорошие наши люди, которым очень хочется помочь, хочется, чтобы жили они легче, разумнее, человечнее.

Может быть, резче всего отрава окраинного мещанства выразилась в нелепом убийстве, случившемся в результате бессмысленной пьяной ссоры двух дружков шоферов, кото-

рые не поделили калым, заработанный «по левой». Бессмысленная ссора из-за пустячных денег, подогретая самолюбием и подначиванием уличных приятелей,— и вот один из молодых здоровых парней убит, а другой должен отбывать срок в тюрьме.

Но не та же ли окраинная дикость во вполне приличном гражданине — отце Верочки, за которой ухаживал Мулин сын Женька? Ведь он не поколебался содрать с солдатской вдовы три тысячи рублей за полученное им в бесчестной драке с Женькой увечье. И не мещанским ли духом веет от вполне благопристойного сватовства майора (как чудесно написана вся эта сцена неудавшегося Мулиного замужества!) или от степенных рассуждений совсем еще молодого Васи Томилина, рассказывающего о своей «мореходке»: «Ага... Питание трехразовое. Утром каша пшенная или перловая. Или из сечки. На растительном масле. Компот из сухофруктов или чай...» «Удивительно для своих девятнадцати лет видит Томилин мир,— замечает автор.— Если костюм, то обязательно из какого материала, сколько стоит метр. Если дом, то какая кухня, коридор, сколько метров в комнате». Можно ли сомневаться, что и пьяные драки на улице, и этот вот обывательский практицизм имеют, в сущности, одну природу, одни корни, неотделимые от всего быта саманных домишек.

Не часто литература так пристально вглядывается в мир отношений домашних, семейных, отношений между молодыми, матерью и стариками, живущими под одной крышей и соединенными всей сложностью складывающихся в повседневном быту связей, среди которых все оттенки любви и материнской нежности, ревнивые заботы и тайное раздражение, взаимное признание, напрасные обиды, невольное соперничество и разумное снисхождение к слабостям. В хорошей, дружной семье Мули, где и она сама, и еще более молодое поколение — Ирка и Виктор — так враждебны мещанству, есть сила сопротивления узкому мещанскому быту, ужасу мелочных расчетов, препирательств из-за рубля, домашних недоразумений и ссор, зависти к соседям и кухонных перебранок. Но не может человек быть вовсе независим от годами окружавшего его быта. И даже в прекрасной женщине Муле, о высоких достоинствах которой нам еще придется говорить, есть — не могут не быть — черты, сложившиеся под влиянием «окраинных» нравов и понятий. Когда Муля со свойственной ей искренностью рассказывает о покойном муже, как он пробовал утаивать от нее деньги после получки и как она его проучила — хоть поступок ее по-житейски понятен,— становится

отчего-то душно. И когда Мулин Женька проваливается на экзамене в летное училище из-за собственной лени и нелепой шпаргалки, автор объясняет это влиянием «уличного неписаного кодекса». А в сцене, где молодая жена Женьки грубо гонит ребят из-за стола, а Женька бранится с ней и дает ей пощечину — тут и объяснять ничего не надо,— вот она, «окраина».

Можно негодовать, возмущаться ею, даже делать вид, что ее вовсе нет,— она от этого не исчезнет. Можно считать ее «нетипичной», говорить о ее вытеснении из городского пейзажа — все равно она еще слишком заметна даже во внешне зримом своем выражении. «В. Оскоцкий в своей статье «Что может человек?» выдает окраину за развалюхи, оттесняемые новыми пятиэтажными домами,— пишет мне конструктор Азовского завода кузнечно-прессового оборудования Евгений Александрович Бендер.— Картина, хорошо знакомая москвичам: Новые Черемушки вытесняют Старые. Старым осталось недолго жить, так стоит ли поднимать шум! Это прием недобросовестный. Автор повести ведь прямо говорит: «А окраина тянется, тянется,— и конца ей не видно. Если сесть не на трамвай, а на пригородную электричку, то вот такой вот зеленой одноэтажной окраиной можно проехать километров шестьдесят». Это в Ростове (действие происходит в Ростове-на-Дону), а разве не та же картина, когда подъезжаешь к Москве или любому другому городу — большому или малому? Пятиэтажные дома вытесняют окраину, а она идет дальше, застраивая свободные площади... И живет эта многомиллионная окраина точно так, как показал ее Семин. Почему же жизнь этих людей всего только «мелкая правда фактика»?..»

Читатель прав, но он берет здесь внешне очевидную сторону, тогда как для В. Семина важнее, так сказать, внутренняя, духовная «окраина». «Мы с тобой не какие-нибудь одноклеточные,— убеждает Виктор Ирку.— Надо что-то *делать*. Надо же для *чего-то* жить!» Нам понятен этот непосредственный благородный порыв героя, его накипевшая ненависть к быту окраины, желание вырваться из удушающей власти мелочей. Но легче всего в раздражении от того, что надо бегать за водой к колонке, чинить расшатавшуюся ставню, обдумывать, как сделать к дому пристройку в ожидании прибавления семейства, и заниматься еще тысячей хозяйственных мелочей,— легче всего в досаде выкрикнуть, что ты ненавидишь «и этот дом, и эту улицу, и всю эту окраину». Хорошо еще, что Виктору как сотруднику газеты дают вскоре

удобную комнату в центре города и в его жизни как бы спадает некое «избыточное давление». Но это не повод для того, чтобы с высокомерием или брезгливостью смотреть на людей окраины, погруженных в будничные заботы, тяжелый быт, поглощающий большую часть их времени и сил: надо жить, кормить семью, воспитывать детей, вовремя подновлять хату и т. п. Все это очень прозаические, «приземленные» заботы, но относиться к ним с пренебрежением — позиция не слишком морально высокая.

Критика отметила видимое противоречие в речах героя В. Семина. В середине повести читаем: «С детства я привык презирать немощеную одноэтажную окраину и немного опасаться ее. И сейчас я ее по-прежнему не люблю». А в одной из последних сцен: «Мне нравилось это чувство — быть здесь, в этой хате, на этой улице, своим». Не примирился ли герой с окраиной?

Нет, он не примирился ни с мещанской узостью, ни с грубостью нравов улицы, ни с ограниченностью интересов, ни с темнотой. Но он понял, что относиться к людям, живущим на окраине, с некоторым родом брезгливого сожаления — фи, мещанство,— значит в свою очередь стоять на ограниченной, по существу мещанской точке зрения. Ведь хулиганы и уголовники и на окраине составляют меньшинство. А живут здесь большей частью обычные трудовые люди, хорошие и разные, как повсюду, и среди них такие труженики, как Муля, такие отличные мастера, как дядя Вася, такие отзывчивые ребята, как друзья Женьки, пришедшие помогать ему строить дом. Они не менее других способны к дружбе, самоотверженности, трудовой спайке — и если многие из них заражены предрассудками, если быт и нравы окраины действуют и на них,— это не значит, что мы имеем право встать по отношению к ним на позиции сухого морализма.

Когда трудом всего народа, в том числе и их самих, жизнь этих людей станет лучше, легче, удобнее, они сами потянутся к ценностям духовным, смогут в полной мере проявить свои душевные возможности и способности. Ведь Муля говорит, что если бы жизнь ее сложилась легче и ей не пришлось с юности воспитывать шестерых своих младших братьев и сестер, потом нянчиться со своими детьми, пережить войну, смерть мужа,— она бы обязательно училась и стала бы инженером. И мы вполне верим ей — она человек способный, энергичный,— наверное, так бы оно и было. А пока Муля работница кожгалантерейной фабрики, получающая скромную зарплату и мечтающая свести концы с концами. Духов-

ный рост, смягчение нравов на окраине прямо зависят от улучшения условий жизни людей. И некоторые добрые признаки этого В. Семин отмечает, сравнивая окраину 1957-го и 1964 годов. «Сознательность теперь увеличилась,— говорит коренной окраинный житель Жора Сирота.— Ч-честно. Не лазают по садам. И поножовщины меньше. Больше сознательности стало».

Было бы, однако, слишком наивным полагать, что рост материального благосостояния и удобства жизни приносят с собой культуру и духовные интересы автоматически. Материальная сторона здесь не гарантия, а лишь необходимая предпосылка. Переселяясь из развалюх в пятиэтажные крупноблочные дома, окраина часто и туда приносит с собой бескультурье, дикость и преступность. Да, кроме того, можно годами жить в центре города, пользоваться уютом и комфортом, а по психологии своей, по взглядам и интересам остаться окраинным мещанином, как можно и на окраине, и это отлично показывает В. Семин, упрямо противостоять обывательщине.

Самое верное средство для того, чтобы люди не чувствовали себя «одноклеточными какими-нибудь»,— это не только и даже не в первую очередь клубы, лекции, концерты, а прежде всего содействие росту самосознания, воспитание в человеке личности, уважения к нему на производстве и в быту, уважения, из которого только и может возникнуть чувство полноправного хозяина нового общества, а не работника, нанятого «от звонка до звонка». Только это может служить деятельным противоядием мещанству, началом подлинной человеческой культуры. И хотя на фабрике, где работает Муля, не очень видно желание поощрить в работницах эти черты хозяев своего предприятия и своей страны, героиня В. Семина обладает той самостоятельностью, рабочей гордостью, независимостью и прямотой, которые поднимают ее над бытом окраины.

Итак, что же делать, как быть, чтобы окраина ушла в прошлое? Надо браться с двух концов — улучшать, облегчать жизнь людей, условия их труда и быта, и воспитывать в обществе новые отношения, новый характер представлений о жизни. Ленин не раз предупреждал нас, что мы строим — должны построить социализм — не с «идеальными» людьми, а с тем реальным человеческим материалом, который дала нам история. И не морализация, не обличение мещанских пороков отдельных лиц, так же как не поверхностное «окуль-

туривание», а лишь по-ленински реальный подход к жизни и ее законам может навсегда уничтожить окраину.

Вот какие мысли напрашиваются сами собой после прочтения повести В. Семина. Они не сформулированы автором прямо, а как бы растворены в самой художественной картине жизни, им изображенной, но несомненно, что автор рассчитывал на подобное прочтение своей повести, хотя и не дождался этого от большей части критики.

Зато читатели откликнулись на главную мысль повести очень чутко. Приведу хотя бы один образец читательского «анализа» произведения.

«Очень прошу вас, прочитайте мое письмо,— пишет Е. Бокарева из города Чкаловска Таджикской ССР.— Речь идет о повести В. Семина «Семеро в одном доме». Разумеется, я не стала бы писать по этому поводу (у меня нет ни образования достаточного, ни времени, читаю урывками, вечерами), если бы мое понимание произведения не оказалось прямо противоположным критике... Вот как я понимаю: огонь произведения В. Семина направлен против страшной мещанской идеологии. Там, где ей удается проникнуть, она разъедает мозг и душу простого человека. Жестокость, равнодушие, бесчеловечность, презрение к простому народу, унижение собственного достоинства человека порождает в людях неверие, бездуховность, приниженность («маленькие люди», «винтики»), сломленные жизни... Народ в целом стойко сопротивляется этой бесчеловечной идеологии мещанства, но отдельные потери несет. И главным образом за счет третьего поколения... Острие произведения указывает на наши потери: на грозное явление сегодняшнего дня — бездуховность (Вася Томилин), на сломленную жизнь Женьки, на неверующую Нинку, которая утверждала: «Во всех магазинах воруют»,— не испытывая ни горечи, ни разочарования. Все семеро, живущие в одном доме, и все, живущие на улице,— совершенно реальные люди, и мы их знаем.

Народ для некоторых — это огромная масса. В первом ряду очень много народных талантов, очень много маяков, очень много передовиков промышленности и сельского хозяйства, очень много общественных деятелей и т. п. Всем этим мы очень гордимся, потому что это огромные завоевания пролетарской революции. Но вот дальше для некоторых — какая-то смутная, серая, безликая масса. Автор показал нам, что народ этой массы — не абстрактное понятие, это тоже отдельные люди... Хоть для этих людей одна из главных забот — вытянуть от получки до получки, и хоть считают они

каждую копейку — народ этот, за редким исключением, не бездуховен. Доброта Мули, например, самой высокой человеческой пробы. Каждый ли из тех, кто провел жизнь, богатую содержанием, и был вполне обеспечен, снял бы с поезда и привел к себе в дом голодных, вшивых, грязных, оборванных детей и мать и спас им жизнь? Сильно развито в народе и чувство локтя. Никто из них не откажется прийти на помощь другим... Писатель В. Семин оказался на передовой, в рядах тех, кто жгучим огнем бьет по вражеской, недоброжелательной идеологии мещанства, а возглавляют эту борьбу, как всегда, коммунисты. Все наши огромные достижения — наши радости, то темное, что есть еще в нашей жизни и с чем еще предстоит вести борьбу тяжелую и упорную,— наши заботы — все это и есть вместе Одна Большая Правда...

Читатель работает над произведением в таких же муках, как и автор. Больше всего читателю нужна помощь критики в раскрытии художественных образов. Читатель буквально кричит о такой помощи, правда в большинстве случаев кричит молча. Как же критик раскрыл эти художественные образы? Исказив и обеднив эти образы, критик свалил все в кучу и выбросил на свалку, поскольку они не имеют «человеческого облика». Все перемешанные, в какой же действительно жалкий вид пришли они...

В нашем социалистическом обществе главная и единственно приемлемая идеология — коммунистическая. Мещанская идеология не может быть у нас типичной. Но и нетипичная, она много горя приносит людям. Жгучим огнем надо выжигать самые маленькие пораженные участки. Борьба с бесчеловечной идеологией мещанства и есть борьба за полное утверждение коммунистической идеологии, формула которой: «Человек человеку — друг». Мы помним серую, лживую, бездарную литературу. Она сделала свое черное дело. Вот почему нам дорого все талантливое, вот почему так хочется сберечь, защитить молодые таланты. Но защита должна быть открытая, законная».

5

Откровенно говоря, мне кажется, что непосредственная правдивость повести В. Семина произвела впечатление не только на читателей, подобных Е. Бокаревой, но и на критиков, которые сурово отозвались о ней. Иначе зачем бы им так жарко разуверять читателя, убеждать его, что, если

изображение писателя покажется ему правдивым, пусть он не верит себе — тут не более чем обман зрения, обольщение «видимостью» правды, тогда как на самом деле автор подменил большую правду — малой, «правду века» — мелкой правдой факта. Кое-кто поспешил даже подать совет автору: зачем он не вывел героя, который бы активно вмешался в происходящее и тем самым переменил в одночасье жизнь и нравы окраины,— тогда мы, может быть, помирились бы и с общей картиной, нарисованной в повести. Другой начинал так третировать «видимость правды» и с таким благородным негодованием говорить о необъяснимом пристрастии писателя к обыденным жизненным «фактам», что невольно вспоминались иронические слова Щедрина: «Факты, говорю я, бывают разные. Есть факты подходящие, есть факты неподходящие, есть даже факты, которые совсем, так сказать, не факты...»

Спору нет, если бы писатель натуралистически воспроизвел случайно вырванные из потока действительности «факты», никто бы не рискнул назвать его повесть правдивой и художественной. Но ведь картина, изображения В. Семиным, как раз далека от бесстрастного натурализма, от простой регистрации жизненных подробностей, в ней очевидна реалистическая, прочная связь характеров и обстоятельств.

Марксизм всегда считал, что истина конкретна. Он исходил также из того, что абсолютная истина существует, но исторически, практически она складывается из бесконечного ряда относительных, частных, конкретных истин, стремящихся к истине абсолютной, но никогда не исчерпывающих ее.

Требования к художнику изображать не «малую правду факта», а «большую правду явления» внесли в это понимание нечто новое. «Большая правда», «правда века» стала выглядеть под пером некоторых критиков как таинственный абсолют, о котором и говорить приходится словами слишком общими, абстрактными, уклончивыми. Но попробуем взглянуть на вещи прямо, без декламации и обиняков.

В самом деле, что такое «большая правда», «правда века»? Какой конкретный смысл вложен в эти слова? Если под ними разуметь веру в коммунизм, коммунистические убеждения,— то почему так об этом и не сказать? Но тогда любому читателю станет ясна неправота, искусственность обращенных к В. Семину упреков, потому что вряд ли кто усомнится, что в своей критике тех или иных трудностей и недостатков автор исходит из желания скорее преодолеть их в интересах нашего общества. Коммунистический подход и

побуждает честного советского писателя изображать всю правду, не деля ее опасливо на «большую» и «малую», удобную и неудобную, разрешенную и запретную.

Однако чаще в контексте критических статей слова «большая правда» выступают как синоним счастливой жизни, чаемого общего благополучия, а «малая правда» обозначает изображение любых недостатков, трудностей и лишений. Теоретически все признают, что жизнь не застрахована от трагических противоречий, ошибок и утрат, неудачливых судеб и острых конфликтов. Но как только художник, понимающий, что серьезное и способное волновать людей искусство чаще всего и строится на неприглаженном противоречии, конфликте, рискнет изобразить, как оно бывает на самом деле, его тотчас укоряют в пристрастии к «малой правде», «правде фактика».

Иногда в таких случаях приводят известную мысль Ленина о «фактах» и «фактиках», но цитируют эти знаменитые слова в урезанном и сокращенном виде, придавая им порою смысл, обратный действительному их содержанию. Вопрос этот столь важен, что стоит привести цитату Ленина более полно, чем это делается обычно.

«В области явлений общественных,— пишет Ленин,— нет приема более распространенного и более несостоятельного, как выхватывание отдельных фактиков, игра в примеры. Подобрать примеры вообще — не стоит никакого труда, но и значения это не имеет никакого, или чисто отрицательное, ибо все дело в исторической конкретной обстановке отдельных случаев. Факты, если взять их в их целом, в их связи, не только «упрямая», но и безусловно доказательная вещь. Фактики, если они берутся вне целого, вне связи, если они отрывочны и произвольны, являются именно только игрушкой или кое-чем еще похуже».

Приведя далее примеры ошибок в анализе конкретных исторических ситуаций, Ленин продолжает: «...надо попытаться установить такой фундамент из точных и бесспорных фактов, на который можно бы было опираться, с которым можно было бы сопоставлять любое из тех «общих» или «примерных» рассуждений, которыми так безмерно злоупотребляют в некоторых странах в наши дни. Чтобы это был действительно фундамент, необходимо брать не отдельные факты, а *всю совокупность* относящихся к рассматриваемому вопросу фактов, *без единого* исключения, ибо иначе неизбежно возникает подозрение, и вполне законное подозрение, в том, что факты выбраны или подобраны произвольно, что

вместо объективной связи и взаимозависимости исторических явлений в их целом преподносится «субъективная» стряпня для оправдания, может быть, грязного дела»[1].

Это высказывание Ленина важно рассмотреть в двух отношениях: в отношении собственного его содержания и в отношении того, насколько применимо оно к художественной литературе.

Прежде всего заметим, что мысль Ленина посвящена защите «точных и бесспорных фактов», противопоставляемых им «общим» или «примерным» рассуждениям. Ленин ценит факты, взятые в их целом, в их связи, а не «фактики», внешне эффектные, но отрывочные «примеры», используемые для далеко идущих выводов. Ленин хочет воспитать уважение к точным фактам «у некоторых читателей, предпочитающих «низким истинам» «нас возвышающий обман», и у некоторых писателей, любящих провозить под флагом «общих» рассуждений об интернационализме, космополитизме, национализме, патриотизме и т. п. политическую контрабанду»[2]. Иными словами, «общим» рассуждениям, построенным на единичных, тенденциозно надерганных «примерах», Ленин противополагает выводы, основанные на обширном фундаменте фактов.

Если мы вспомним теперь, что достоверной, основанной на жизненных фактах, знакомой едва ли не любому читателю картине городской окраины в повести В. Семина противопоставлялись не факты и картины иного рода, а «общие» рассуждения о «большой правде», мы увидим, что высказывание Ленина бьет скорее по критикам писателя, чем по нашему автору.

Это тем более важно подчеркнуть, что замечательная мысль Ленина, относящаяся к научному анализу общественных явлений и в этом смысле захватывающая и литературную критику, не может быть в то же время механически перенесена на область искусства в собственном смысле слова. Удивительное дело, но представление Ленина об опасности принесения фактов, взятых в их конкретной связи, в жертву «общим» рассуждениям и «примерам» не было услышано настолько, что само это высказывание Ленина пострадало от произвольных «усечений» и перетолкований. Не доказали ли тем самым некоторые наши критики свое малое внимание к фактам, в том числе к фактам ленинской мысли — в ее

---

[1] Ленин В. И. Полное собрание сочинений, т. 30, с. 350—351.
[2] Там же.

конкретности и связях? Похоже, что им важно подобрать *пример*, цитату, а на общий смысл сказанного их уши забиты ватой.

Следует, в частности, напомнить, что слова Ленина о «фактах» и «фактиках» заимствованы из его статьи «Статистика и социология», то есть прямо имеют в виду статистические методы исследования в общественных науках[1]. И совершенно очевидно, что, хотя высказывание Ленина имеет и более общий методологический смысл, оно не может быть механически перенесено на сферу искусства: сам ленинский принцип *конкретности* социально-исторического исследования вопиет против отнесения рассуждений, трактующих о применении статистики в социологии, к художественной литературе.

Ведь искусство, литература относятся к той области познания, где конкретность факта, индивидуальная характерность лица или события имеют первостепенное значение. Художник поражается фактом, утверждал Добролюбов. Ленин в известном письме к Инессе Арманд отмечал, что в отличие от социологической брошюры, где важно показать и объяснить различие классовых типов, художник, романист берет «казус», индивидуальный случай, «ибо тут весь *гвоздь* в *индивидуальной* обстановке, в анализе *характеров* и психики *данных* типов»[2]. Художник изображает людей, их быт, конкретность событий и поступков, стараясь сохранить верность непосредственным впечатлениям жизни. Конечно, закрепляя в искусстве новые явления и лица, он тем самым уже по-своему объясняет и оценивает их, ставит их в связь, осмысляет, но занимают его именно *эти*, данные явления и типы. Дело критика, социолога — с помощью прямого рассуждения, законов логики найти им место в общей цепи фактов, указать на соотношение с другими социальными процессами.

Требовать в этом отношении абсолютной «досказанности» и «всеохватности» от художника было бы неверно. Мы можем упрекать писателя в том, что он солгал, неверно изобра-

---

[1] Комментируя цитату о «фактах» и «фактиках», М. И. Ульянова обращала внимание именно на конкретный ее адрес: «Какое большое значение Владимир Ильич придавал статистике, «точным фактам, бесспорным фактам», наглядно видно из его работ, из тех черновиков, выписок и подсчетов, которые этим работам предшествовали» (предисловие к сборнику «Письма к родным». Цит. по изданию: Ленин В. И. Полное собрание сочинений, т. 55. с. 19).

[2] Ленин В. И. Полное собрание сочинений, т. 49, с. 57.

зил явление, был неискренен в своем рассказе, но в том, что он изобразил «не всю правду нашей жизни», а какую-то ее часть, пусть даже какой-то конкретный «казус»,— мы его упрекать не вправе. Да и может ли кто из самых суровых критиков сказать, что ему подведомственна «вся правда нашей жизни», что он располагает исчерпывающим ее знанием? Естественно желать и ждать всестороннего изображения жизни от литературы в целом. Но переносить это требование на каждое конкретное произведение литературы было бы по меньшей мере неразумным. Такой «взыскательности» не выдержали бы ни «Война и мир», ни «Евгений Онегин» — при всей широкой панорамности этих произведений.

Недавно мы имели случай убедиться, к чему приводит требование «всеохватности» искусства в крайнем его выражении. Маститый китайский писатель и общественный деятель Го Можо в известном выступлении, где он предлагал сжечь как недостойные все свои произведения и выражал готовность добровольно «поваляться в грязи» и «запачкаться мазутом», в качестве образца для профессиональных писателей ссылался на роман солдата Цзинь Цзинмая: «Автор вместил в этот роман почти все курсы и политические установки партии до 1962 года и почти все идеи председателя. Пожалуй, нынешние так называемые профессиональные работники литературы и искусства фактически не смогли бы так написать...» («Литературная газета», 5 мая 1966 года). Это высказывание подкупает своей откровенностью.

Мы часто сравниваем художественные открытия с научными, но почему-то относимся к первым с куда более заносчивой требовательностью. Если астроном открыл новую звезду, мы благодарим его за это открытие, не коля ему беспрерывно глаза тем, что он не дал одновременно всей картины Вселенной или хотя бы ближайшей галактики. Будем же справедливее и к художнику. Пусть он показал нам лишь один уголок действительности, лишь одну ее грань, но если он сделал это правдиво, честно, с гражданской ответственностью и прямотой, если он открыл нам в жизни что-то новое — будем за это благодарны ему.

Никто не рискнет сказать, что повесть В. Семина вобрала в себя всю нашу действительность, явилась полной ее картиной — со всеми ее победами, трудностями, надеждами и свершениями. Но существенный угол жизни она осветила, приблизила нас к пониманию всей правды о нашем времени.

Ведь правда — не застывшая формула общеизвестного, а постоянно движущийся процесс познания изменчивой, про-

тиворечивой, бесконечно разнообразной действительности. Марксистская диалектика дает нам верное средство познания правды, но она же лечит нас от самодовольства, нашептывающего нам, что мы вполне и до конца овладели абсолютной истиной.

Конечно, чем талантливее художник, чем больше он овладел передовым для своего времени мировоззрением, тем сознательнее и шире его взгляд на вещи, тем большее обобщающее значение приобретает его произведение. Но отнюдь не вопреки «малой правде», конкретным фактам жизни, чем-то поразившим и затронувшим его воображение, а только благодаря им. Нельзя же представлять себе дело так, что «малая правда», правда фактов,— это жалкая проза жизни, недостойная внимания писателя, а «большая правда» — нечто возвышенно бесплотное, существующее на горних высях, в идеальной атмосфере, куда житейской «приземленности» путь вовсе заказан.

Художник всегда, и это естественно, стоит ближе историков, философов и социологов к отдельному человеческому существованию, к особой и единичной человеческой судьбе. И он не может третировать как «малую правду» те или иные беды, неудобства, жизненные сложности, являющиеся сугубой реальностью для отдельных людей, но которые легко и не заметить, если свое представление о жизни составлять на основании лишь статистических сводок о росте народного хозяйства и благосостояния в целом по стране.

Пусть простится мне небольшое житейское отступление, но примеры такого рода иногда неплохо освещают проблему. У моего приятеля захворал пятилетний сын. Он судорожно закашливался, и дома решили, что у него коклюш. Позвали врача. Молодая женщина-врач подняла на смех этот домашний диагноз: «Подумайте сами, какой же это может быть коклюш, если коклюш у нас ликвидирован. Об этом был доклад на районной врачебной конференции. Просто ваш ребенок простудился». Она назначила лечение от простуды, но мальчик не переставал кашлять, и неделю спустя, когда был сделан анализ, коклюш был установлен уже с несомненностью.

Молодой врач пал жертвой своего недоверия к «правде факта» и пиетета к концепции «большой правды». Случай как будто незначительный, ошибка легко поправимая, пока она единична. Но что было бы, если бы все врачи на том теоретическом основании, что коклюш у нас изжит, не принимали в расчет возможных его рецидивов, не доверяли фактам.

Вероятно, случаи коклюша участились бы. Так и бывает обычно, когда начинают отмахиваться от неудобных или неугодных нам фактов.

«Горе фактам, если они не соответствуют теориям»,— говорил Эддингтон. Человек часто спешит представить в мечтах то, что ему дорого, мило, что ему хотелось бы увидеть в реальности. И по слабости старается отстранить от себя — хотя бы в воображении — все, что мешает, препятствует этой мечте. В такую минуту не старайтесь обратить его внимание на неприятные, противоречащие этой мечте факты — этим вы можете лишь раздосадовать, вызвать к себе недоброе чувство. Потом, внушениями жизни, он сам неизбежно придет к признанию этих фактов, но какой ценой будет куплена тогда запоздалая «поправка» к его мечте — ценой каких потерь, каких разочарований.

И все же мечта — великое начало жизни, и надо мечтать! Не надо только поддаваться соблазну выдать свою мечту за натуральнейшую действительность, думать, что идеализированный портрет сам по себе возместит недостатки натуры. Искусство не льстиво, от него трудно ждать одних похвал. Мачеха-царица допрашивает волшебное зеркальце в пушкинской сказке:

Свет мой, зеркальце! скажи,
Да всю правду доложи:
Я ль на свете всех милее,
Всех румяней и белее...

Но зеркальце не может солгать. Заранее рассчитывать на утешительный ответ, а потом сердиться на реальное изображение за то, что оно не соответствует нашим желаниям и мечтам, так же неумно и недальновидно, как пытаться отомстить зеркальцу, разбив его.

Неизменно сладка только мечта — плоды познания бывают и горькими. Должно ли это нас испугать и заставить пренебречь ими?

Привычно твердя о познавательной роли искусства, мы все еще не можем выучиться достаточно ценить на практике способность реалистической литературы показать нам такие стороны жизни, о которых иначе мы вовсе бы не знали или знали бы понаслышке. Опыт каждого человека, каждого читателя поневоле ограничен. Одно искусство позволяет нам мгновенно перенестись в душу людей самых разных стран и эпох, возрастов, занятий, характеров и профессий, узнать, как они живут, чем дышат, на что надеются. Оно способно с почти волшебной полнотой и естественностью представить

нам целый мир и помочь понять, какие мысли занимают рабочего, выходящего после смены из проходной завода, что заботит старуху крестьянку, склонившуюся над грядками с луком и капустой, чему смеются молодые ребята в джинсах на скамейке московского бульвара, о чем плачет маленькая девочка во дворе большого дома и что думает, скажем, секретарь обкома, оставшись после заседания один в своем кабинете.

Именно поэтому художественная литература превращается в своего рода средство всеобщей связи между людьми или — если определить это узко практически — в надежнейший источник социально-психологической информации. Конечно, это еще не самое важное в искусстве, но литература может, скажем, помочь министру доподлинно представить себе, как живет, о чем думает простой рабочий — такого знания не дают никакие отчеты и сводки,— а рабочему в свою очередь — как живет, чем бывает озабочен на службе и дома министр, о котором он знает лишь по официальным газетным отчетам. Вот почему еще наша литература должна быть безусловно правдива: она не имеет права лгать хотя бы с помощью идеализации или умолчания — иначе она нарушает важные связи в обществе.

Значение литературы как источника познания, не просто удовлетворяющего человеческой любознательности, но важного для практической деятельности партии рабочего класса, прекрасно определил А. В. Луначарский. «Узнать, что такое представляют из себя все разновидные типы крестьян,— писал он,— что делается в рабочем классе, что такое нынешний обыватель, что такое центр и провинция, какими запросами живет руководитель всего — коммунист, каков облик трудового интеллигента нашего времени и т. д.,— всего этого никакими анкетами и статистикой не сделать так, как можно сделать с помощью художественного слова... Бывает, что, когда беллетрист дает нам реальный портрет какого-нибудь реального жизненного типа, раздается возглас: нет, это не похоже! На что не похоже? А не похоже на заранее составленную говорящим схему. Такой подход к литературе ничего, кроме вреда, ей не принесет. Художник должен быть колоссально правдив и брать свои образы из подлинной жизни. Всякий писатель, который подменяет жизненный образ надуманным, является лжецом и предателем по отношению к партии». Слова резкие, прямые, от каких мы стали отвыкать, и, однако, вполне справедливые. Партийность искусства неотрывна от его правдивости.

6

Но ведь кроме собственно «информации», познания жизни — в этом всегда слышится что-то холодное, рациональное, «мозговое»,— существует то, что является душой искусства, что идеалисты считали отблеском «божества» и что, впрочем, может быть объяснено вполне материалистически как пробуждение лучших, высших человеческих чувств.

Чехов говорил, что состояние, какое мы испытываем, когда бываем влюблены, может быть, и есть нормальное состояние человека. Не то же ли и с искусством? Искусство вырывает нас из обычных, будничных впечатлений, оно возвышает душу, давая пережить в «чистом», бескорыстном виде все многообразие человеческих чувств — любви, гнева, жалости, сострадания, гордости, созерцания красоты, восхищения...

И это не холодное изучение, но *приобщение* к другим людям, их незнакомой тебе прежде жизни, их труду, радости и заботам. Благородные, чистейшие минуты жизни живем мы с искусством, потому что одно оно позволяет нам так коротко сойтись с самыми разными людьми, сочувствуя им и возбуждая в себе лучшие порывы сердца. От этого и радостное чувство, чувство удовольствия, наслаждения искусством, возникающее у читателя, даже когда речь идет о невеселых сюжетах, драматических или трагических образах.

Выше я обещал подробнее сказать о Муле из повести В. Семина, и сейчас самое время это сделать, потому что познавательный интерес и человеческая, художественная привлекательность этого нового в литературе характера заслуживают, как мне кажется, особого внимания.

Вот только... «Опять Семин... Неужели нельзя выбрать другие примеры?» Чей-то голос останавливает меня.

Поспешу объясниться начистоту, чтобы это не мешало дальнейшему течению разговора.

Если в этой статье я пытаюсь разобрать и защитить от неправильных, на мой взгляд, толкований произведения, авторы которых коснулись острых и не всегда отрадных тем — жизненных тягот, неустроенности, нужды, бездуховности,— то вовсе не потому, чтобы по свойствам своего темперамента или характера я предпочитал бы теневую, а не солнечную сторону жизни. Напротив, мне куда легче и приятнее было бы трактовать о человеческом счастье, высоте духовных поисков, жизнерадостности и целеустремленности, талантливо и правдиво запечатленных средствами искусства. Надо только учесть, что воспевание полноты челове-

ческого счастья, самоотверженной борьбы, идеальных порывов, героических подвигов редко бывает правдиво, если существует где-то отдельно и вне самой обыкновенной, «прозаической», реальной жизни с ее страданиями, болью, противоречиями и утратами. К тому же критик должен слишком мало уважать себя, чтобы из осторожности или из боязни быть ложно понятым обходить стороной книги сколько-нибудь спорные и черпать свои примеры из произведений, не вызвавших особых споров, но и интереса у читателей не пробудивших,— словом, «благополучных во всех отношениях». Благодаря своей правдивости повесть Семина, рождая разное отношение к себе, вызывая полемику и споры, тем не менее решительно выделяется среди иных, никому не интересных и не памятных книг — будь они написаны с претензией на мрачную «натуральность» или же в «светлом», «оптимистическом» духе.

Да, кстати, повесть Семина не оставляет после себя безотрадного, гнетущего впечатления, и причиной тому, может быть, больше всего Муля — Муля с ее неунывным и вечно деятельным нравом, с ее отзывчивостью и простотой, умением помочь другим и постоять за себя.

Трудно назвать в литературе последних лет сколько-нибудь близкий Муле по живости и верности бесчисленным прототипам образ рядовой фабричной работницы. Достижения по части изображения людей рабочего класса у нас, вообще говоря, невелики. И хотя на этот раз мы увидели перед собою не квалифицированного индустриального рабочего, занятого на современном крупном заводе, а всего лишь работницу маленькой кожгалантерейной фабрики, где делают ремешки для часов, заслуга автора в изображении психологии рабочего человека несомненна.

Правда, мы больше наблюдаем Мулю в хлопотах по дому, в кругу близких и среди соседей, чем непосредственно в цехе, и за это автор уже успел получить от критики упрек. Но разве, в сущности говоря, в этом дело? На фабрике — Анна Стефановна, в семье — Муля, героиня В. Семина по цельности своей и искренности и там и здесь проявляется одинаково. Основа ее характера остается неизменной — и под домашней крышей, и в цехе. Да и как можно представить себе иное?

Дома Муля деятельна, беспокойна, ни на минуту не присядет. Но ведь такова она и на фабрике. «Сама не спит и других на работе загоняет».

На фабрике она норовиста, спорит с начальством, учит других работниц, как жить? Но ведь и дома она никому не

уступит и все перевернет по-своему. «...Беспокойная она. Я с ней не могу. Шумная»,— говорит про свою невестку баба Маня.

Муля и в самом деле шумна — общительна, разговорчива, то и дело слышишь ее: «Понимаешь, Витя...» — но из простодушных ее рассказов постепенно уясняется нам трудная и по-своему героическая судьба.

Вдова солдата, одна, без мужа вырастившая двоих детей, ради них вытерпевшая все лишения, голодавшая в войну, чтобы Женьке или Ирке перепал лишний кусок, десять лет ходившая в одном платье, а теперь по доброй воле опекающая своих уже взрослых детей с их семьями и немощных старух, никого не отказывающаяся принять и согреть («Одной Муле есть где и есть куда — вали всех до кучи!»), Муля держит весь дом на плечах, и не видно конца ее трудам.

Маленькая, плотная, энергичная, хоть уже седая, она вечно при деле, всегда на бегу и на спеху, но, какой бы беспокойной ни казалась со стороны ее жизнь, она ни с кем «не стала бы делиться ни властью, ни заботами» в доме. Работая днями на фабрике, а вечерами обстирывая и обштопывая свою семью, вставая раньше всех, чтобы сбегать на рынок и приготовить еду, и ложась последней, Муля привычно исполняет в доме еще все мужские обязанности: «мажет хату, белит ее, чинит крышу, перекапывает сад, подпирает кольями, связывает проволокой разваливающийся забор...» Но и этого всего ей мало, и она как будто нарочно ищет иных, вовсе не обязательных по ее жизни забот и хлопот. Почему-то она должна держать в голове, что какой-то ее родственник в Борисоглебске именинник,— так не пропустить поздравить; или что племянник Алька, который учится в университете и живет в общежитии, давно не появлялся в гостях и надо бы свезти ему пирожков да рубашки взять постирать... Но это как-никак родственники, а вот совсем чужой человек, приглашенный по случаю штукатур Толик. Мастером он оказывается неважным, но, едва узнав, что Толик — сирота, Муля начинает жалеть его и порывается опекать: тут же предлагает что-то выстирать, выражает готовность пойти с ним вместе покупать ему костюм на заработанные у нее же скверной побелкой деньги.

Такая не знающая себе цены отзывчивость и переплескивающее через край доброжелательство, постоянная готовность Мули нагрузить себя все новыми заботами и трудами — при том, что сфера приложения ее сил самая обычная, житейская,— могут показаться, однако, каким-то чудом. В са-

мом деле, трудно поверить, чтобы на все это хватило времени и рук у одной стареющей уже женщины. Ведь сколько всего должна переделать Муля, прежде чем в конце длинного-длинного дня она вздохнет про себя: «Человек устал...» — и, надев очки, сядет подсчитывать при свете лампы талоны — свой фабричный заработок. А между тем можно ручаться, что В. Семин ничего не сгустил и не преувеличил. Так же, как Муля, живут у нас тысячи и тысячи женщин, скромный подвиг труда которых мы плохо умеем замечать и ценить.

Правда, есть у Мулиной заботы и своя изнанка: нам редко по душе, когда нас принуждают принимать благодеяния, внедряют их своего рода насилием. Временами Муля рискует показаться утомительной для своих близких, ее энергичная опека бывает порой тягостна, как бы ни нуждались в ней по существу ее подопечные. Неусыпная требовательность к себе и другим мешает ей быть более покладистой, а в иные минуты она выглядит просто придирчивой, неуживчивой, даже мелочной, тем более что, как уже упоминалось, рядом с добрыми человеческими качествами в Муле все еще доживают окраинные мещанские предрассудки. И когда мы видим, например, Мулю ревнивыми глазами свекрови — баба Маня рассказывает, как «зудила» Муля своего покойного мужа,— мы поневоле соглашаемся, что характер-то у нее тяжелый. Да Муля и сама не отрицает этого, только не считает тяжелый характер недостатком.

Но вот что неоспоримо к чести Мули — это ее самостоятельное, смелое, даже дерзкое отношение к жизни, возникшее, конечно, не за один день. Жизнь Мули сложилась так, что никогда не давала ей роскоши просто плыть по течению, а постоянно требовала от нее энергии, предприимчивости, хозяйственной изворотливости, жизнестойкости. Она научилась не только приспосабливаться к условиям быта, но и по-своему их переделывать, не спускать никому и ни в чем, решительно добиваться своего — иначе как было пережить все, что выпало на ее долю: войну, нужду, болезни детей...

Знаменательная черта — Муле начисто чуждо обычное бабье суеверие. Она не боится вспоминать страшное — рассказывает о погибшем муже, о бедах войны, о том, что пришлось пережить ей самой, и всегда, замечает Семин, с оттенком вызова: «Со мной и не такое было, а это ерунда!» Болезней Муля «не признает», начальства не боится и не испытывает тени покорности перед судьбой. Иногда же такое вымолвит, что и вовсе удивит: «Я считаю, те дураки, которые рано умирают». Какое надо иметь презрение к суеверию

перед судьбой, чтобы эти слова, способные вызвать неприятный озноб и граничащие со святотатством, выговаривались так по-детски решительно и просто!

Напористость, неуступчивость — свойства, не внушающие симпатии, когда они замешены на личном эгоизме,— здесь, у Мули, имеют совсем другую природу. Она и хотела бы, да не может жить для себя.

Бывает, она вздохнет, что личная жизнь не удалась ей, бывает, поплачет с подругами, но жалости вымогать себе не станет. Только скажет: «Человек устал» или «Человеку завтра на работу» — о себе скажет, как о постороннем, в третьем лице, чуть комично, но с понятным самоуважением трудового человека, сознающего, что она не последнее дело делает и еще нужна другим.

Иной раз она размечтается о том, чтобы «пожить для себя», освободиться наконец от утомительной заботы о взрослых уже детях — пусть сами живут как хотят,— но в серьезность этих проектов как-то мало веришь, и, что хуже всего, в них в тайне души не верит сама Муля. И когда Муля находит себе жениха и, застенчиво хохотнув, уходит, завитая, блестя новыми зубами, издающими металлический присвист, с пожилым, солидным отставником-майором — легко заранее предсказать, что это ненадолго, и Муля зря тешит себя запоздалой иллюзией тихого семейного счастья. Как сможет она жить той отдельной, эгоистической жизнью, которой соблазняет ее почтенный жених,— стать владелицей большой дачи с садом, пить чай на террасе... Она просто не разрешит себе этого и вернется в саманный домишко, чтобы снова вставать раньше всех, чинить развалившийся забор, купать Иркиного ребенка или стирать рубашки для Женьки-балбеса.

Узнавая Мулю, мы узнаем, *познаем* жизнь целого слоя людей. Но, кроме того, мы начинаем любить именно ее, такую, какая она есть — с ее великими достоинствами и маленькими слабостями; начинаем любить ее и жалеть, как себя, и больше, чем себя, и незаметно учимся вниманию к таким людям, растим в себе гуманные чувства.

Бывает, идешь по улице — навстречу чужие, безразличные лица, и вдруг — близкий, знакомый человек, и общая обоим радость нечаянной встречи. Так в повести или романе, шумном и населенном, как улица, скользишь равнодушно по страницам, пока не «зацепит» тебя чья-то чужая судьба, ставшая тебе близкой, не остановит чье-то лицо, мгновенно милое и запомнившееся. И чем дальше от нас эти люди, тем удивительнее открытие, совершаемое искусством: они уже

прежде будто были знакомы нам, так понятно они думают, страдают, чувствуют. Это в тебе, читатель, отозвались любовь автора к герою, его волнение, его беспокойная мысль.

7

Казалось бы, деятельная, безунывная натура Мули, ее дерзкое, самостоятельное отношение к жизни должны были заинтересовать тех критиков, которые так сожалели о пассивности солженицынской Матрены. В самом деле, при общей с Матреной трудовой основе характера героини Семина, при общем желании бескорыстного добра людям, стремлении обогреть, поддержать, помочь, при общей трудовой морали — все своими руками и по-честному,— какая разительная разница! У Матрены — легкий, покладистый, покорный характер. У Мули — трудный, беспокойный, гордый. И та робость и безответность, какая есть в солженицынской крестьянке, совершенно чужда «непримиримой и воинственной» работнице Муле.

Автор находит немало случаев подчеркнуть не только семейную, домашнюю, но и, так сказать, общественную активность характера Мули. В войну ходила она с милицией ловить бандитов, потом среди первых вызвалась помочь в строительстве разрушенной школы. Но, может быть, особенно важны в этом смысле немногочисленные, но яркие страницы, где Муля рассказывает о своей фабрике.

На фабрике уважают Анну Стефановну за то, что она работает добросовестно, умело, с увлечением, всякий раз перевыполняя план. «Организм у меня такой,— объясняет Муля.— Я за двоих молодых работаю». И еще: «Подыхаю, а не работать не могу». Но и свои рабочие права Муля знает и не даст в обиду ни себя, ни своих подруг. «На работе к начальнику меня вызовут, бабы говорят: «Читай, Аня, «живые помощи». А я говорю: «Мои «живые помощи» — чистая совесть. Никакого начальства я не боюсь».

Да, Анна Стефановна — не чета Матрене, мгновенно робевшей и терявшей дар речи перед председательшей, едва лишь та появлялась на пороге (вспомним это: «И вилы свои бери!»). Муля же постоит не только за себя, но и за других работниц, она требует соблюдения справедливости, советских порядков и законов, охраняющих интересы труженика. Дерзкая, острая на язык, она не сомневается в том, что советские законы жизни писаны *для* нее и каждая буква в них *за*

нее. И ее не проймешь дешевой демагогией. «Они мне кричат: «Вы не наш человек!» — «Это вы,— говорю,— не наши люди». Муля сознательно и смело возражает неумелым руководителям, решившим увеличить производительность за счет ручного труда женщин. Это ввело в смущение некоторых критиков: удобно ли показывать нелады простой работницы с начальством? Но что делать, если на фабрике, где работала Муля, руководители, сторонники «волевых» приемов хозяйствования, пошли по самому легкому пути — повышению норм выработки без изменений в самом производстве. Или нам скажут, что это не типично и никогда не было типично?

Но что, быть может, важнее всего — это чувство хозяина в простой работнице, не просто сознанием, а нутром ставшей понимать, что такие люди, как она, главные в своей стране, и не передоверяющей свою судьбу, свой разум и труд кому-то другому, считающей себя за все ответственной и знающей свои права в социалистическом обществе.

Такой очевидный пример деятельного добра, общественной активности,— а вот же, критика в большей своей части и тут его не приняла, не одобрила, определив Мулю в своих реестрах где-то рядом с сердобольной и робкой Матреной.

А между тем «черные, непрощающие глаза» Мули в упор глядят на читателя, как бы требуя к себе внимания и напоминая о ее «непримиримом, неуживчивом» нраве и широкой, доброй душе.

В одной из критических статей я прочел недавно, что читатель испытывает острую «тоску по герою». Знакомый, примелькавшийся тезис. Но, перечитав только что несколько сотен читательских писем, я не обнаружил в них никаких следов тоски, тем более тоски по герою.

Да и откуда, если вдуматься, взяться такой тоске? Понятно, когда тоскует по герою тот, в чьей жизни мало героического, утверждающего, сознательного начала. Такая экзальтация может возникнуть из неуверенности перед жизнью, из сомнения, что трудности и противоречия действительности можно понять своим умом и разрешить самосильно. Напряженная тяга к чудесному, сверхобычному, «идеальному» указывает, как не раз замечалось, на некую неполноту жизни. А желание возместить ее хотя бы в искусстве говорит чаще всего лишь о неверии в себя и в рядом стоящих, слишком «обычных» для нас людей.

Если видеть положительных героев в обычных людях, пусть даже с их естественными слабостями, но с особой при-

влекательностью всего склада характера, лучших его черт — благородства, самоотвержения, мужества, доброты,— тогда зачем толковать о «тоске»? Такого героя легко разглядеть, например, в Муле. Или она слишком обыденна, проста, прозаична для нас?

Много раз жизнь доказывала нам, что подвиг — это слово нераздельно в сознании со словом «герой» — способны совершить в решающие минуты жизни как раз самые обычные и внешне не эффектно выглядящие люди, в которых ровно ничего нет от театральных героев.

В жизни Мули тоже бывали эпизоды, которые можно назвать героическими. Так случилось однажды во время войны, что, едучи с другими бабами «на менку», она спихнула солдата-оккупанта с подножки под колеса поезда. А позже, когда выбили немцев, с милицией ходила по вечерам ловить бандитов в балку.

Критика сожалела, что В. Семин рассказал об этом слишком скупо, не развернул шире именно эти «героические поступки» Мули. Но подобные советы могли возникнуть лишь по невниманию к замыслу автора. Разве меньше героического в каждодневном труде Мули на фабрике и дома, чем в этих исключительных моментах ее биографии?

Героями делает людей не только *подвиг*, концентрирующий в яркой вспышке все силы характера и души, но и *подвижничество*, то есть то постоянное и сильное напряжение жизни, неустанное преодоление трудностей ради выполнения своего нравственного, социального, человеческого долга, которое есть удел многих вполне обыкновенных, но замечательных людей, в том числе таких, как героиня Семина.

Муля — «маленький» человек? Но литература различает героев не по значительности их поприща, положения и конечно уж не по служебной номенклатуре. Положительными героями в ней могут стать и генерал Серпилин, с которым нас познакомил К. Симонов, и секретарь райкома Мартынов в «Районных буднях» В. Овечкина, и скромная работница кожгалантерейной фабрики.

Жаль, что реальные положительные герои, люди наших дней, существующие в жизни в таком многообразии характеров, став достоянием искусства, перестают удовлетворять критику, мечтающую о герое идеальном, герое-символе. Иногда думают, что с таким героем легче пойдет дело воспитания читателя. Но сам читатель перерос такое представление о нем.

Читатель все больше научается думать сам. Так покажите

ему жизнь во всей ее истине, откройте часто незаметные в своей привычности прекрасные (и отталкивающие) человеческие свойства в людях, которых он знает, которых привык видеть вокруг себя, и он горячо откликнется на это, потому что литература воспитывает не отвлеченным образцом, а теми выводами, какие сердце делает из прочитанного.

Я уже говорил прежде, что теория *подражания* героям как цели искусства, восходящая к традициям классицизма и поэтике Буало, рассчитывает на легкую переимчивость, копирование благородных поступков, то есть имеет в виду духовно несамостоятельного, пассивного читателя, не учитывает его «сотворчества» с автором. Напротив, теория *отражения,* реалистического познания действительности верит в активное творческое и мыслящее начало не только в писателе, но и в читателе.

Требование критики к литературе дать идеальные примеры, образцы для подражания, на практике чаще всего сводится к конструированию условных фигур «идеального героя». Авторы невольно должны вступить в соревнование между собою — кто даст пример возвышеннее, чище, кто вообразит героя более совершенного, более идеального,— и тут нет предела фантазии. Так появляются искусственные фигуры героев вроде панферовского Морева или «кавалера Золотой Звезды» Сергея Тутаринова, если называть лишь самые запомнившиеся имена.

Мало сказать, что эти герои не приносят большой пользы воспитанию читателя. Вернее, они наносят вред, так как идиллическое изображение и самого героя, и окружающих его обстоятельств вызывает лишь недоверие у людей опытных, знающих жизнь и невольно дезориентирует людей молодых, неопытных, внушая им представление о жизни как о легкой и удачливой прогулке.

Только по недоразумению подобная дурная идеализация может считаться внутренне присущей социалистическому реализму, в действительности она не имеет ничего общего с эстетикой марксизма. И в своих теоретических суждениях, и в конкретных литературных оценках Маркс и Энгельс неизменно отдавали предпочтение «земному», реалистическому герою перед идеально-романтическим. И от этой связи с трезвой реальностью, демократическим, даже «плебейским» восприятием жизни и искусства лишь более стойким становился их высокий коммунистический идеал, опиравшийся на трудовую практику, бесстрашие правды, не-

раздельное с революционным и демократическим взглядом на вещи.

Выдвижение «героев», стоящих над массой, идеализированных, лишенных человеческих слабостей, марксизм всегда считал уделом аристократической романтики или мещанского радикализма. Достаточно заглянуть хотя бы в полемику Маркса и Энгельса с Карлейлем, пытавшимся сделать из героев нечто вроде религиозного культа, чтобы понять, как противна эта разновидность «богостроительства» всему духу марксизма.

Напомним, что в своей книге «Герои и героическое в истории» Томас Карлейль писал: «Во все времена и во всех местах героям (великим людям) всегда поклонялись. И так будет вечно. Мы все любим великих людей: любим, почитаем их и покорно преклоняемся перед ними». Подобные же мысли развивал Т. Карлейль и в другой своей работе — «Прошлое и настоящее», и смысл его позиции Энгельс определил так: «Надо, дескать, создать новую религию, пантеистический культ героев, культ труда, необходимо, во всяком случае, ждать возникновения такой религии в будущем». Соглашаясь с Карлейлем в его критике бездуховности, Энгельс противопоставляет этому лишь одно «идеальное» начало — «пробуждение самосознания». «Мы хотим,— пишет он,— устранить все, что объявляет себя сверхъестественным и сверхчеловеческим, и тем самым устранить лживость, ибо претензия человеческого и естественного быть сверхчеловеческим, сверхъестественным есть корень всей неправды и лжи»[1].

Эти принципиальные положения не раз находят свое подтверждение в конкретных эстетических оценках классиков марксизма.

Маркс упрекает Лассаля в том, что он писал свою драму не «шекспиризируя», а «*по-шиллеровски,* превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени». Энгельс в свою очередь советует Лассалю «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира». В письме к М. Каутской Энгельс замечает, что «автору никогда не следует слишком восторгаться своим героем» и т. п.[2]

Но, может быть, марксизм иначе смотрел на изображение революционных героев, деятелей партии, руководителей движения — этих «людей будущего»? Нет, вот что писали по

---

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 1, с. 592.

[2] См. сб.: «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», составитель Мих. Лифшиц. М., «Искусство», 1957, т. 1, с. 9, 26, 31.

этому поводу Маркс и Энгельс: «Было бы весьма желательно, чтобы люди, стоявшие во главе партии движения,— будь то перед революцией, в тайных обществах или в печати, будь то в период революции, в качестве официальных лиц,— были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной правде. Во всех существующих описаниях эти лица никогда не изображаются в их реальном, а лишь в официальном виде, с котурнами на ногах и с ореолом вокруг головы. В этих восторженно преображенных рафаэлевских портретах пропадает вся правдивость изображения»[1].

Надо ли повторять, что борьба Маркса и Энгельса за реализм, правдивость в искусстве, так же как и то предпочтение, какое они оказывали Шекспиру и Рембрандту перед Шиллером и Рафаэлем, при всем уважении к гению последних, коренилась не в их субъективных пристрастиях, но стояла в кровном родстве с их общей идеологией, пониманием исторического творчества народных масс и роли отдельной личности.

Приведенные здесь суждения Маркса и Энгельса стали впервые широко известны в советских публикациях в начале тридцатых годов и оказали тогда заметное влияние на нашу эстетику. Однако дальнейшему углубленному их изучению и разработке стала заметно мешать концепция «идеального героя», сложившаяся в тридцатые — сороковые годы не без воздействия атмосферы культа личности.

Не раз раскритикованный, но вновь появлявшийся в различных своих формах лозунг «идеального героя» пытались порою защитить с помощью авторитета Горького. Горький высоко поднял значение героической темы, пропагандировал ее в своих статьях и выступлениях. Он показал значение положительного героя для литературы социалистического реализма. Но он же пытался рассмотреть проблему героя исторически, предостерегал от плоского ее понимания.

«...В стране, которая должна быть социалистической,— писал он в 1933 году в письме Е. Добину,— мы,— по силе сопротивления большинства ее крестьянского, мелкособственнического населения,— оказались вынужденными временно поставить ставку на индивидуализм — «ударничество» и прочие приемы возбуждения трудовой энергии единиц. Что ни говорите, а это — ставка на «героя». Весьма возможно, что когда мы поем:

---

[1] См. сб.: «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». М., 1957, т. 1, с. 13.

Никто не даст нам избавленья,
Ни бог, ни царь и не *герой* —

оный герой уже мысленно усмехается»[1].

«Ставка на «героя», о которой пишет Горький, способна была отвлечь от изображения обычного рабочего или колхозника, человека трудового коллектива, частицы трудовой массы. Но, несмотря на это, литература всегда отстаивала — а в последние годы все успешнее,— свое право на изображение «простого», «маленького» человека, который на самом деле оказался не так прост и не так мал. Это не значит, что для читателей хоть сколько-нибудь потерял привлекательность благородный человеческий облик в книге — обаяние смелости, чистоты, самоотвержения, подвига, то есть всего того, что мы привычно соединяем в понятии «положительный герой». Он лишь оказался по заслугам лишен всякой претензии на исключительность, «идеальность», сверхъестественность.

Большой художник создает характеры, в которых светится жизнь в ее благороднейших и лучших проявлениях. Но одно дело сконструировать эти качества героя, другое — угадать «идеальное» начало в житейской пестроте реальных, прозаических, знакомых каждому отношений и лиц. В сущности, это умение добывать поэзию из прозы, как замечал еще Белинский, и есть несомненный признак подлинного искусства.

Марксизм не нуждается в конструировании отвлеченных идеалов, в своевольном «исправлении» действительности искусством. Мы верим, что жизни с нами по пути, что ветер века «в наши дует паруса», а раз так, нам незачем придумывать что-то стоящее над жизнью и служащее ей неумолчным призывом и укором. Многообразие действительности в ее революционной, оптимистической перспективе включает в себя всю полноту жизни как она есть.

«Партия говорит с народом языком правды, ничего не скрывая и не приукрашивая, показывает как реальные достижения, так и трудности нашего развития»,— говорилось в материалах XXIII съезда КПСС. Вот так же смело и честно, с мужественной убежденностью должна видеть жизнь и наша литература. Только тогда ей будет обеспечено уважение и доверие читателя.

---

[1] «Вопросы литературы», 1964, № 12, с. 107.

8

Суд читателя — высшая инстанция для литературы. И мы готовы снова и снова повторить, что гордимся нашим читателем, радуемся тому, как приумножился он в числе и подвинулся в эстетическом вкусе и понимании за последние, такие важные в нашем общественном развитии годы.

Но так же, как не всех пишущих романы, стихи и пьесы мы решились бы назвать писателями, так не всех *читающих* можно назвать *читателями* в высоком и ответственном смысле слова. «Когда книга сталкивается с головой — и при этом раздается глухой пустой звук, разве всегда виновата книга?» — спрашивал философ XVIII века Лихтенберг.

В читательской массе, в том числе и в активной ее части — среди тех, кто не просто делится впечатлениями от книги со своими близкими и друзьями, но выступает на обсуждениях, пишет письма в редакцию, откликается на литературные дискуссии,— представлены самые разные социальные слои, уровни образованности, развития, вкуса. Читатели всегда и везде различны. «Одни,— отмечал Н. А. Рубакин,— схватывают только содержание, фабулу данного литературного произведения, другие уже вникают в отношения действующих лиц, третьи усваивают идеи, четвертые способны к критическому отношению к этой идее и т. д.».

Библиотекари и продавцы книг знают, что, несмотря на вялые протесты печати, все рекорды и доныне бьет спрос на «шпионскую» литературу, книжки из серии «Библиотеки военных приключений». Ходко идет фантастика, романы «про любовь» с зазывными заголовками. Но дело не только в выборе книг. Можно быть любителем беллетристики невысокого полета, но можно и «Героя нашего времени» читать как беллетристику, воспринимая лишь самый наружный, «фабульный» слой повествования — кто кого полюбил, кто кому изменил и кто кого убил в конце концов... У такого читателя свои, пусть иногда безотчетные, критерии художественного интереса: его может искренне восхитить откровенно пустая книга, он прольет слезы в самом пошлом, сентиментальном месте, будет захвачен искусственной интригой, а ходульного, но эффектного героя легко примет за свой идеал.

Мы видели, что суждения тонких и умных читателей не только соперничают по своему уровню с профессиональной критикой, но порой оставляют ее позади себя. Было бы, однако, слишком наивным считать, что на литературу и критику воздействует лишь хороший, вдумчивый читатель.

Разряд «читающих» и «почитывающих» в свою очередь не оставляет писателей и критиков без влияния. И когда мы бываем недовольны предвзятой или некомпетентной критикой, когда сетуем на примитивность ее суждений, нам, чтобы вполне понять природу этого явления, следует помнить: критик, строго говоря, тот же читатель, он сделан не из какого-то иного, а из того же теста, что и все другие читатели книг. Читатели «выдвинули» его из своей среды, он не может оставаться независимым от той или иной части этой среды и, бывает, несет в своих теориях и оценках все слабости и предрассудки отсталого читателя.

Есть немалое число читателей, которые ждут от книги отдыха, отвлечения, нервной разрядки. И это можно понять. Приятно почитать по дороге домой, в метро и электричке, либо дома, уже в постели, «на сон грядущий», книгу автора, избегающего тяжелых и неприятных впечатлений и не заставляющего много думать. Пусть это будет фантастическое путешествие в иные миры, на другие планеты, или приключения в дебрях Африки, или разгадка острой детективной тайны, или просто милая современная повесть — немножко смешная, немножко трогательная и не вынуждающая напрягаться, все это вполне ко двору. Главное — чтобы автор унес нас подальше от наших ежедневных впечатлений, подальше от жизни, которую мы «и так знаем», потому что изо дня в день живем ею. То, что просто, обычно, что напоминает читателю собственную жизнь и собственный быт, часто кажется ему неподходящим предметом для искусства, попросту неинтересным. Критик, брезгающий изображением в литературе всего простого, обычного, или, как еще это называют, «приземленного», вольно или невольно вторит читательской слабости и предрассудку.

Приведу пример из смежной с литературой области. Известно, какие споры сопутствовали появлению на экране фильма «Председатель». И надо сказать, картина давала повод для споров совсем не праздных. Но некоторые критики пошли по протоптанному пути: они нашли изображение жизни послевоенной деревни в первой части фильма чересчур мрачным и сомневались, следовало ли показывать Егора Трубникова, которого прекрасно сыграл Ульянов, таким крутым и своенравным, даже жестоким в обращении с колхозниками. И если бы так думали только критики!

Мне пришлось присутствовать на обсуждении этого фильма, когда собрались председатели колхозов, агрономы, партийные работники села — то есть публика, компетентность

которой в этой теме была неоспоримой. Большинство выступавших в тот вечер защищали фильм, говорили о правдивости многих его сцен, вспоминали недавнее прошлое, ссылались на собственный опыт. Но не было недостатка и в выступлениях иного рода. Один весьма уважаемый председатель колхоза сказал, что фильм не понравился ему: зачем понадобилось авторам изображать такие тяжелые сцены — и то, как гибли коровы от бескормицы, и то, что женщинам приходилось пахать на себе в первый послевоенный год, и то, как, бывало, посвистывал над головами колхозников председательский кнут. «Я не говорю, что этого не было, что это неправда, но зачем это показывать?» — повторял он. «Так, может быть, вам больше по душе «Кубанские казаки»?» — перебил оратора ироническим возгласом кто-то из присутствовавших. «А что ж, «Кубанские казаки» мне и в самом деле больше нравятся,— с невозмутимой убежденностью ответил выступавший.— То, что в «Председателе» показано, мы и без того знаем, сами на себе испытали, а вы покажите то, чему душа радуется, о чем мы мечтаем, на чем можно отдохнуть людям после целого дня работы в свинарнике или на поле».

Как будто в этом желании, чтобы искусство не столько отражало жизнь художественными средствами, сколько творило ее второй, улучшенный и прикрашенный вариант, есть своя правота. Пусть искусство поднимет мое настроение, успокоит, утешит, наконец развлечет — разве это так уж мало? Да, но искусство — не успокоительные капли. И слово больших художников всегда бывало беспокойным, мужественным, тревожащим душу. Потому что настоящий оптимизм питается знанием, а не верой, художественной правдой, а не утешительными иллюзиями. И если читатель по слабости хочет, чтобы искусство развлекло его, увело от тех проблем, какие ему приходится решать в жизни, критик не должен бы этому сочувствовать и потакать.

Но есть и иного рода читательская слабость, также безотчетно усваиваемая профессиональной критикой. Если одни читатели хотят, чтобы книга уносила их подальше от обычной жизни — в мир приключений, фантастики, бурных страстей, то другие надеются увидеть героем повести или романа самого себя или хотя бы «воображаемого себя», человека своего возраста, круга интересов, своей профессии. В этом также нет ничего предосудительного, пока возглас: «А милиция забыта? А пожарник не герой?» — не становится категорическим указом литературе. Само собой разумеется, что в таком случае читатель хочет видеть себя непременно в идеа-

лизированном виде — лучше, выше, чем он есть на самом деле, и если художник не удовлетворит его, переживает это как личную обиду и оскорбление «чести мундира», затрагивающее всех людей его профессии.

Эти предрассудки, отражающие некоторые особенности читательской психологии, родились не сегодня. Писателям много раз приходилось по сходным поводам вступать в объяснения со своими читателями. Однажды прилежная читательница Чехова — М. В. Киселева, владелица «милого Бабкина», имения, с которым столько связано в биографии писателя,— обратилась к Чехову с письмом, где укоряла его за выбор героини в одном из рассказов, особы развратной и несимпатичной, и сетовала на равнодушие автора к добрым «зернам» человеческой натуры. Чехов ответил ей: «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такою, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная. Суживать ее функции такою специальностью, как добывание «зерен», так же для нее смертельно, как если бы Вы заставили Левитана рисовать дерево, приказав ему не трогать грязной коры и пожелтевшей листвы. Я согласен, «зерно» — хорошая штука, но ведь литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель; он человек обязанный, законтрактованный сознанием своего долга и совестью... Что бы Вы сказали, если бы корреспондент из чувства брезгливости или из желания доставить удовольствие читателям описывал бы одних только честных городских голов, возвышенных барынь и добродетельных железнодорожников?»

Да, «зерно» — хорошая штука. И естественно, что литература наших дней, новая по своему общественному миропониманию, еще внимательнее, зорче, чем литература прошлого, примечает в жизни и людях зерна нового, передового, доброго. Только пусть не будет это в ущерб изображению всего бескрайнего поля жизни, противоречий, страстей, характеров, иначе литератор легко превратится в кондитера и косметика, поставщика подслащенного, льстивого искусства, фабрикующего по мере надобности эти «зерна» ради удовольствия не самого взыскательного читателя.

Итак, предрассудки критики, а равно и ее достоинства, возникают как отражение читательской психологии, настроений той или иной части читательской среды. Но, возникнув из неоформленных, смутных впечатлений отсталого читателя, предрассудки критического жанра возвращаются

бумерангом к нему же, этому читателю, только уже закрепленные в строгих критических формулах.

«Согласитесь, трудно поверить, что повесть эту писал человек опосредованно. Бесспорно, материал, если можно так выразиться, собран автором в процессе личного эмоционально-осмысленного восприятия...»

Что это? Чья это речь? Кто говорит так о привлекшей его внимание книге — сухой педант или утомленный своей ученостью критик? Нет, это обычный, рядовой читатель из Нижнего Тагила, который начитался критических статей и боится отстать от них. Он не сразу находит слова для выражения своих эмоций и берет готовые фразы и понятия, услужливо предлагаемые ему критикой.

Это касается формы высказывания, но ведь и суждения и оценки часто берутся читателем в «готовом» виде. Печатный текст имеет еще для многих завораживающую силу, и есть категория людей, всегда разделяющих мнение, высказанное последним.

Что ему книга последняя скажет,
То на душе его сверху и ляжет.

Читателю кажется порой, что он и сам так прежде думал,— неужели можно понимать дело иначе? Но чаще всего это иллюзия: он лишь послушно повторяет оставшееся на слуху.

Любители птиц знают: канарейки, высиженные чижиками, поют, как чижики. Когда я прочел об этом в книге одного естествоиспытателя, я понял, отчего так сварливо придирчивы и шаблонны иные отзывы читателей о литературе: просто они поют, как чижики.

Года три тому назад Расул Гамзатов опубликовал новый цикл своих стихотворений и среди них «Строфы о собраниях» и «Песню, которую поет мать своему больному сыну». Эта публикация была встречена добрыми отзывами, но откликнулись на нее и протестующие голоса. То не были голоса критиков — перед нами счастливый случай, когда критика на редкость благосклонна к поэту. То были голоса читателей.

«Строфы о собраниях» начинались так:

Собрания! Их гул и тишина,
Слова, слова, известные заранее.
Мне кажется порой, что вся страна
Расходится на разные собрания.

Взлетает самолет, пыхтит состав,
Служилый люд спешит на заседания,

А там в речах — каких не косят трав,
Какие только не возводят здания!

Сидит хирург неделю напролет,
А где-то пусты операционные,
Неделю носом каменщик клюет,
А где-то стены недовозведенные...

«В журнале «Новый мир» напечатаны стихи Расула Гамзатова «Строфы о собраниях» и «Песня, которую поет мать своему больному сыну»,— пишет в редакцию инженер Нефедьева.— Я удивлена и возмущена тем, что их поместили в журнале. Первое из них обливает грязью всю нашу жизнь, клевещет на нашу действительность, что ни строка, то ложь, клевещет на врачей, хирургов, каменщиков. Если б это было так, то ничего бы мы не строили, не могли бы ходить в театр, кино, читать книги, ведь мы бы тогда сидели на собраниях. Но это не так. Собраний в последнее время стало намного меньше».

Мне не кажется большой бедою, хоть это и не совсем приятно, что инженер Нефедьева рассуждает о стихах Гамзатова с таким апломбом. В конце концов, давно замечено, что медицина и литература — это две области, в которых каждый чувствует себя немного специалистом. Не слишком тревожит меня и то, что товарищ Нефедьева восприняла сатирический текст буквально и заранее огорчилась, представив себе, как ей пришлось бы каждый вечер томиться на собраниях, вместо того чтобы иной раз сбегать в кино или сходить в театр. Что сказала бы она о стихотворении Маяковского «Прозаседавшиеся», герои которого разрываются на заседаниях — «до пояса здесь, а остальное там»? Достаточно на мгновение вообразить себя участником этой чудовищно неправдоподобной сцены, чтобы возмутиться таким издевательством над нашими людьми. А между тем именно это стихотворение Маяковского Ленин хвалил за остроту политической сатиры.

Больше заботит меня, однако, в письме Нефедьевой другое — та легкость, с какой она оперирует готовыми словосочетаниями: «обливает грязью всю нашу жизнь», «клевещет на нашу действительность», «что ни строка, то ложь...» Автор письма не выбирает выражений, потому что думает, что так принято поступать, если поэт совершил ошибку, или нам только покажется, что он ее совершил,— с ним нечего церемониться. Тов. Нефедьева пользуется проверенным критическим способом — «так в жизни не бывает». «Собраний в последнее время стало намного меньше»,— сообщает она. Но пишется это в 1963 году...

«А там в речах — каких не косят трав, какие только не возводят здания...» — чтобы написать эти открыто публицистические, лукавые и острые стихи, кроме поэтического таланта, нужно было еще и гражданское мужество, сознание своей ответственности за дела страны.

Второе стихотворение Расула Гамзатова, привлекшее внимание инженера Нефедьевой, нужно привести полностью. «Песня, которую поет мать своему больному сыну» — одно из лучших лирических стихотворений поэта, и мне доставляет удовольствие напомнить его читателям.

Наполняй весь дом табачным духом,
Пей бузу. Вина захочешь — пей,
Можешь не жалеть меня, старуху,
Только выздоравливай скорей...

В край далекий уезжай, сыночек.
И оттуда писем не пиши,
В жены выбирай кого захочешь,
С городскими вдовами греши!

Я тебя баюкала когда-то,
Согревала на груди своей.
Пей вино, кури табак проклятый,
Только выздоравливай скорей!

Перевод Н. Гребнева

«Возьмите второе стихотворение,— продолжает инженер Нефедьева.— Чему учит мать своего сына? Кто поверит Гамзатову, что мать может говорить такое сыну? Ведь все прекрасно знают, что мать, у которой сын пьяница или сын, который не уважает женщину, считает себя несчастной, считает, что она когда-то что-то упустила в его воспитании. Я считаю, что такие стихи принесут только вред и ничему хорошему не научат нашу молодежь».

Товарищ Нефедьева поняла стихи так, что поэт устами матери дает прямой совет сыну пить, курить и развратничать. Как тут не испугаться, что читатели, особенно молодые, увлекутся дурным примером?

А вот другое письмо, написанное по тому же поводу, что и письмо инженера Нефедьевой. Тов. Сорокин из города Ляховичи Брестской области пишет: «Стихотворение поэта Расула Гамзатова «Песня, которую поет мать своему больному сыну» вызвало оживленный спор у нас среди работников Ляховичского горсовета. По-разному реагировали на него. Одни доходили до того, что утверждали, что это не что

иное, как пошлость, чуть ли не призыв к безнравственности и разврату. Что якобы это произведение ничего общего с поэзией не имеет как по форме, так и по содержанию. Я (кстати говоря, рядовой работник, много читаю) сторонник противоположного мнения. На мой взгляд, в этом произведении заложен большой смысл. Понимаю так: у постели своего безнадежно больного сына, возможно уже на одре, старуха мать мысленно поет ему песню. Она в отчаянии, ей в данную минуту разрешено все, поскольку жизнь сына в опасности, а ей дороже всего на свете жизнь сына. В обмен на выздоровление она идет на самопожертвование и готова разрешить сыну любой порок (что нами в жизни обычно осуждается), который ей лично самой органически чужд и противен. Поскольку зашел у нас такой спор, я прошу редакцию ответить — прав ли я».

Что и толковать, тов. Сорокин прав. А спор в Ляховичском горсовете — лишнее свидетельство того, что хотя и тов. Нефедьева не одинока в своих сомнениях, но есть читатель, с которым поэт Расул Гамзатов имеет счастье говорить с надеждой на полное понимание и душевный отклик. Жаль только, что защита плоской назидательности, ханжеской добродетели помешала и читательнице Нефедьевой разделить радость от чтения прекрасного стихотворения Гамзатова, а заодно оценить его подлинный воспитательный смысл.

Трудно доказывать, что лирические стихи хороши, если они сами по себе не сказали об этом сердцу. Но разве нужен особо изощренный слух, чтобы понять, какая сила материнской любви, бескорыстия, самоотвержения слышится в этой тихой песне, долетевшей к нам с гор?

Традиционный прием восточной поэзии — многократный повтор-заклинание — Гамзатов наполнил чувством, казалось бы, внятным всем. Мать заклинает болезнь сына самым страшным для себя заклятием. Она перебирает в памяти то, чего всегда так боялась, так не хотела, что могло привидеться лишь в дурном сне,— вдруг сын уедет от нее и не станет писать, вдруг приведет он в дом невестку ей не по нраву, станет пить и курить... И всем этим она готова жертвовать судьбе, все лучше для нее, чем видеть его больным, страдающим и несчастным. Так, заранее прощая и забывая все на свете, может любить только мать.

Мы обычно требовательны к тем, кого любим: хотим, чтобы они жили так, как нам нравится, поступали так, как мы это им советуем, и редко согласны любить «просто так», без ответных знаков внимания и любви. Но мать, о чем бы

она ни мечтала, чего бы ни хотела для себя самой, думая о судьбе сына, мгновенно отречется от всего личного, лишь бы видеть его живым и здоровым. Вот где вполне сбывается смысл пословицы: не по хорошу мил, по милу хорош. И пусть мы назовем эту любовь слепой, неразумной, все равно вместе с великим искусством всех времен мы преклоняемся перед великой силой материнской любви. Рядом с ее чистотой, благородством, святостью вряд ли можно поставить какое-нибудь другое чувство на земле.

А тут — «чему учит мать своего сына?», она «что-то упустила в его воспитании...». И это говорит читательница, женщина. Право, мне легче было бы думать, что «инженер Нефедьева» — это псевдоним, и под ним укрылся кто-то из наших критиков-педантов!

Всерьез спорить с тов. Нефедьевой — значило бы, вероятно, оказаться в смешном положении. Можно просто сказать, что она не поняла смысла прочитанных строк, и поставить на этом точку. Однако выяснить, в чем основа этого недоразумения, почему читательница истолковала стихи так, а не иначе, каким готовым стереотипом суждений она руководствовалась, было бы, пожалуй, полезно.

Инженер Нефедьева слыхала, что художественная литература должна быть назидательной, воспитывать на образцах и избегать даже упоминания о том, что могло бы послужить дурным примером,— и она глубоко усвоила это. Она привыкла думать, что те или иные отрицательные явления и типы (скажем, пьяницы, стиляги, тунеядцы) не потому изображаются искусством, что они, к сожалению, еще бытуют в жизни, а, напротив, по злокозненности или недомыслию некоторых авторов придумываются литературой и вследствие этого переходят в жизнь. Таким образом, отражение становится как бы первичным, а действительность — вторичной по отношению к нему. Необходимым дополнением к этому взгляду служит то, что изображение нездоровых явлений или хотя бы упоминание о них считается уже их признанием, апологетикой, за которую автор должен нести ответ. Как будто бы нам легче было знать, что эти неприглядные явления и типы продолжают встречаться в жизни не тронутые, не отраженные искусством и, таким образом, как бы вовсе не существующие при всей несомненной реальности своего бытия. Раз поэт Гамзатов позволил себе заговорить о курении табака, злоупотреблении вином и других смертных грехах — тут и разбираться нечего: он хочет закрепить их в нашем быту и тем самым отравить сознание молодежи.

Как видим, в суждениях инженера Нефедьевой, поначалу показавшихся слишком резкими и неожиданными, не так уж много индивидуального. Она лишь доводит до логического конца то, что по отношению к другим именам и книгам нередко провозглашалось критикой.

9

Должно быть, в горькую минуту Алексей Толстой сказал как-то: «Читатель это бульон, в котором можно развести любую культуру литературных микробов». Я не хотел бы с этим согласиться. Но иной раз суждения читателей могут навеять подобный пессимизм.

Говорят, что нет на свете такой пустой и неумной книги, на которую не нашлось хотя бы одного сочувствующего ей читателя. И точно так же — нет такого сомнительного критического суждения, которое не было бы хоть кем-то разделено, подхвачено.

Казалось бы, мало у кого найдет поддержку мысль, что героев своих книг писатель должен выбирать согласно их рангу и общественному положению, так сказать, с учетом служебной номенклатуры. Но стоило промелькнуть чему-то подобному в критике — и вот уже один из читателей, выражая свое недовольство изображением в литературе «маленького человека», пишет, что, на его взгляд, главным героем наших книг должен стать «начальник или руководящее лицо». «Без этого высшего социального типа,— поясняет свою мысль пенсионер Ф. Котенков,— дело остановится, и двигать его будет невозможно. А что такое маленький человек? Это в первую очередь товарищ (или гражданин), который в силу причин, от него не зависящих, не смог подняться на высшую ступень социальной лестницы, но он к этому стремится! Это его заветная мечта. Так вот: надо ли писать о мечтателе? Нет и еще раз нет! Писать следует о тех, кто решает вопросы, раскрывать надо именно то, как доверенными товарищами решаются ответственные задачи нашего поступательного движения вперед». Так автор письма откровенно и решительно «прояснил» проблему героя.

«Что же касается вопроса искусства в целом,— продолжает Ф. Котенков,— то лозунг о доходчивости должен оставаться главным на сегодняшний день. Мы не гурманы, нам подавай яркое и жизнерадостное для подлинного вдохновения. Если мне художник не понятен, то виноват не я, а он!

Ведь он для меня пишет, рисует, за это ему государство деньги платит. Итак, я на этом кончаю высказывание своих мыслей и соображений, основанных на изучении основ социалистической эстетики. В свете указанного мною следует учесть животворящие требования в художественной литературе и искусстве...»

Надо огорчить тов. Котенкова. Его соображения имеют мало общего с социалистической эстетикой, но зато густо пахнут канцелярией и приказной субординацией. Крайняя мера чинопочитания в соединении с редким по откровенности презрением к «маленьким людям» имеет другим своим концом барское высокомерие по отношению к художнику, который всегда «виноват» перед тов. Котенковым.

Такие читатели встречались во все времена и ныне, благодарение небесам, не так уж часты. Но было бы неправильно недооценивать их доли участия в литературном процессе. Беда заключается в том, что все заслуженно добрые слова, произносимые в честь советского читателя, они принимают персонально на свой счет и начинают судить и рядить как бы от его имени.

Уважать читателя — не значит льстить ему, склоняться перед ним. Когда Ленин говорил Кларе Цеткин, что искусство «должно быть понятно» массам (по последнему уточнению немецкого текста — «понято» массами), что оно «должно пробуждать в них художников и развивать их», он имел в виду, что серьезные обязательства есть не только у искусства по отношению к массам, но и у масс по отношению к искусству. Хотя бы такое необходимое обязательство — учиться глубокому, неупрощенному пониманию искусства, повышать необходимую для этого культуру, развивать свой вкус, свое понимание прекрасного, а не смотреть на искусство как на служанку, готовую приноравливаться к нам и выполнять все наши прихоти.

Мы привычно говорим, что произведение искусства — всегда открытие, любим приводить в статьях и рецензиях слова поэта: «Поэзия — вся! — езда в незнаемое», но как-то упускаем из виду, что это свойство творческой новизны как раз и создает особую трудность для читателя и критика. Художник, если он не иллюстратор давно известных истин, неизбежно идет впереди того, что уже достигнуто, закреплено массовым сознанием. Ленин говорил про Демьяна Бедного, что тот «идет за читателем, а надо быть немножко впереди». Писатель не должен отрываться от массы, от ее идей, настроений, запросов, но он не должен и приспосабливаться

к ней, иначе это неизбежно будет приспособление к «средним» вкусам, «среднему» пониманию.

Существует странный парадокс литературного процесса. Давно замечено, что большим, истинно значительным произведениям искусства далеко не всегда при первом их появлении устраивалась заслуженная встреча. Обычно лишь спустя некоторое время они получали полное и безоговорочное признание публики и критики. Не буду напоминать, какими разноречивыми толками были встречены, например, «Повести Белкина», «Отцы и дети» или «Война и мир», сколько раз печатно и устно современники этих великих книг толковали о том, что Пушкин «падает», Тургенев «исписался», а Толстой «чудит» и клевещет на русскую историю, пока с ходом времени все не помирились на том, что перед нами величайшие образцы художественного творчества, и теперь даже трудно представить, что кто-либо мог думать иначе. В истории советской литературы можно также указать на множество примеров, когда книги, включаемые ныне в золотой фонд советской классики, завоевывали себе общественное признание, что называется,с бою, а не входили, как это можно ныне предполагать, под единодушные ликующие клики. Достаточно упомянуть о том, какие споры бушевали вокруг поэмы Маяковского «Хорошо!», как скептически была принята многими «Жизнь Клима Самгина» Горького, сколько упреков и нареканий пришлось выслушать автору «Хождения по мукам». А «Тихий Дон», вызвавший недовольство и разочарование у части читателей и критики своим трагическим концом? А поэма «Василий Теркин», в которой находили «оглупление образа советского солдата»?

Конечно, у всех этих книг сразу же образовалось и множество друзей-читателей. Находились и критики, которые, не дожидаясь, пока устоятся те или иные оценки, приветствовали их появление. Но почему эти замечательные книги не были приняты сразу всеми и повсеместно, вызывали такое резкое столкновение взглядов, сопротивление, борьбу?

Это парадоксальное явление отчасти объяснимо, я думаю, понятным консерватизмом «средней», массовой психологии по отношению к новизне искусства. Речь идет не столько даже о новизне формы, сколько о новизне содержания. Художник, верный правде жизни, подмечающий в ней новые процессы, наблюдающий новые характеры, невольно идет впереди ходячих, закрепленных, сложившихся представлений. Пусть те же или сходные явления уже привлекали прежде других мастеров и были достойно отражены ими, он

видит их по-своему, в иных связях и отношениях и тем самым спорит со своими предшественниками. Он разрушает авторитетные предрассудки, приблизительные или устаревшие понятия, дает новое, более полное знание о жизни нынешнего дня, ставит читателя перед незнакомыми ему ранее проблемами, беспокоит его совесть, будоражит ум.

Все это требует от читателя известного напряжения, внутренней работы, прощания с прежними понятиями и представлениями, на которое он не всегда готов. Новое усваивается с трудом, да и не со всякой правдой хочется согласиться. Давно знакомое, усвоенное, укоренившееся в сознании имеет для читателя свою силу и привлекательность. Иван Федорович Шпонька у Гоголя, хотя и был, вообще говоря, равнодушен к чтению, частенько заглядывал в гадательную книгу, так как любил встречать в ней давно им читанное. Широкий успех легкого чтения, беллетристики объясняется, по существу, тем же самым: беллетристика и не претендует на художественное открытие, она идет хожеными путями, как бы повторяет, разжевывает, делает более доходчивым и занимательным то, что было известно и ранее. Читатель же испытывает вполне искреннее удовольствие от встречи с уже знакомым ему предметом.

Из этого вовсе не следует, что серьезный художник фатально оказывается в менее выгодном положении, чем ловкий развлекатель, поверхностный беллетрист. Талант и правда в искусстве обладают ни с чем не сравнимой властью. И тут особенно важна роль критика, который должен вовремя оказаться рядом с художником, среди понимающих и сочувствующих ему читателей, а не с отсталой частью публики, толпящейся позади автора и дергающей его за фалды.

Консерватизм критика опаснее читательского консерватизма, поскольку критическое перо подлежит воздействию и других, отнюдь не психологических факторов. Сколько раз случалось, что, подогретая групповыми пристрастиями, конъюнктурой или догматическими установками, критика опускалась до самой грубой проработки талантливых книг. Не надо, однако, думать, что, восхваляя плохую книгу и ругая хорошую, критик всегда поступает так по криводушию или, как говорили в старину, «из видов». Порой его просто подводит настороженность к новому, боязнь открытой и резкой правды, ориентация на отсталую часть публики, в хвосте которой он плетется. И если он не хочет учиться тому, что говорит ему искусство и сама жизнь при его посредстве, а заранее предполагает себя все это превзошедшим и хочет лишь

учить и поправлять художника,— здесь та же черта отсталого, нормативного мышления: привыкнув пользоваться набором готовых мерок, критик уже не может отказаться от них и все подгоняет под шаблон.

Но жизнь идет, и время вносит свои коррективы в литературные споры. То, что сначала казалось неслыханно новым, дерзким, неприемлемым, впоследствии нередко само становится образцом и создает каноны и мерки для последующего развития искусства. Когда появились первые повести В. Пановой «Спутники» и «Кружилиха», раздавались голоса, что писательница слишком «приземлила» героев, снизила, «дегероизировала» их и т. п. Прошло двадцать лет, и вот недавно в одной из статей, резко критиковавшей повесть «Семеро в одном доме» за «приземленность», натурализм, критик, укоряя автора, привел в качестве примера правдивого и правильного изображения жизни повесть В. Пановой «Спутники». Так движется история!

Насколько же важна в таком случае роль критика, который вовремя увидит и поддержит новое, не будет смущен его непривычным видом и не бросится измерять его прежним аршином, а попытается найти ему свою, новую меру, отвечающую содержанию нынешнего дня жизни.

Говорят, что литература обладает такой критикой, какую она заслуживает. Но бывает и наоборот. Литература последних лет дала достаточно интересных книг, критика же в значительной своей части топталась на месте или шла вспять. В такие минуты начинает особенно громко звучать голос сознательного читателя — друга и единомышленника автора, кровно заинтересованного в делах литературы.

«Критика заложена в самом народе»,— пишет В. Л. Фролов из Воскресенска. Это значит, что все растет и дальше будет расти число таких читателей, которые сами неплохо ориентируются в водовороте литературных споров. Их не собьешь с толку ни дешевой демагогией, не пустыми восторгами, ни репликами проработочного толка. «Не стоит забывать,— пишет молодой москвич, инженер В. М. Разумихин,— что люди самостоятельно читают книги с десятилетнего возраста и сами себе составляют о них мнение, не обращая внимание на «реплики» — и с интересом относясь к серьезному, высокопрофессиональному разбору интересного художественного произведения».

Характерно, что эксцессы бездоказательной и нормативной критики читатели стремятся понять и объяснить исторически, как остатки неизжитых влияний недавнего прош-

лого. «Я пожилой человек,— пишет, например, читатель В. Новогрудский,— и очень хорошо помню, как горе-критики в период послевоенных лет все учили, как писать, о чем писать, какой процент дать красок — черной, розовой, и что значит идеальный герой, что можно, что нельзя показывать в герое. Но все написанное по таким рецептам хранится на пыльных чердаках истории». «Время зуботычин, навешивания ярлыков ушло безвозвратно,— развивает ту же мысль учитель В. Семенихин.— Настало время разумных, квалифицированных и — главное — добросовестных разговоров о литературе. Скороспелые, сногсшибательные «разоблачения» произведений теперь просто смешны и, кроме непоправимого вреда самой критике, ее авторитету, ничего не приносят».

Рост сознания читателей, их участие в литературной жизни — неоспоримый и благотворный факт наших дней. Ленин писал когда-то о том значении, какое имеет непосредственная связь авторов, редакции, издателей со своими читателями: «Всякий обмен мыслей, всякое сообщение о том впечатлении, какое производит та или иная статья или брошюра на разные слои читателей, имеет для нас особенно важное значение, и мы очень благодарны будем, если нам будут писать не только о делах в узком смысле слова, не только для печати, но для того, чтобы писатель не чувствовал себя оторванным от читателя». Эти ленинские слова мы можем повторить и сегодня. Литература — обоюдное дело читателей и писателей, а потому и ответственность за нее, за ее успехи и движение, должна быть обоюдной.

Но пусть и критик не стоит в стороне от этого кровного союза. Читатели хотят видеть критику партийной по духу, бесстрашной и прямодушной в поддержке правды, в защите интересов народа. Они хотят, чтобы все талантливое и смелое в искусстве находило поддержку и квалифицированный суд, а все бездарное, лживое и конъюнктурное подлежало бы безжалостному осмеянию. Только в таком случае критика займет место не докучной наставницы, которую уже никто не хочет слушать, а истинной выразительницы общественных и литературных интересов.

1966

ПУТИ ЖУРНАЛЬНЫЕ

(Заметки о книгах по истории журналистики)

Среди великих достижений и открытий, какие принесла миру русская литература прошлого века, есть одно, редко вспоминаемое в ряду других ее заслуг,— создание самой литературной трибуны, центра собирания наличных литературных сил, а проще сказать, «толстого» литературно-общественного журнала. Явление сугубо русское, не имевшее себе прямых аналогий в европейской журналистике, где «толстый» журнал издавна тяготел к академизму и специализации, а массового читателя обслуживали летучие иллюстрированные издания, этот тип журнала возник на особом перекрестке интересов отечественной художественной литературы и общественности.

Какое значение имеет для нашей литературной истории изучение такого рода изданий, напомнили нам недавно две книги. Одна — написанная известным писателем В. А. Кавериным около сорока лет назад, но явившаяся ныне в обновленном и исправленном виде. Другая — принадлежащая перу историка литературы М. В. Теплинского и изданная на другом конце страны, в Южно-Сахалинске, в количестве одной тысячи экземпляров, то есть тиражом, рассчитанным лишь на ученых-коллег и друзей автора.

И по своему характеру, и по предмету книги эти весьма различны, однако чтение их подряд, одна за другой, наталкивает на неожиданные сопоставления и вызывает мысли, которыми хочется поделиться.

I

Книга В. Каверина рассказывает об Осипе Сенковском, легендарном Бароне Брамбеусе, создателе и редакторе первого массового «толстого» журнала в России «Библиотека для чтения». Работа В. Каверина может во многих отношениях почитаться образцовой. Прекрасно написанная, она

соединяет достоинства литературной биографии и богатого фактами исследования. Автор знакомит нас со множеством новых или прочно забытых старых материалов, занимательными эпизодами журнальной борьбы тридцатых — сороковых годов. Умелое расположение материала, аккуратное обращение с источниками, наконец, почти тридцать страниц убористого текста комментариев и библиографических ссылок говорят о солидности исследования В. Каверина, достойного представителя ленинградской филологической школы двадцатых годов.

Однако сразу же бросается в глаза, что если Каверин-ученый стремится к строгой объективности, то Каверин-писатель субъективен и неравнодушен. Что поделаешь, ему нравится его герой, он огорчен обычной нелестной репутацией его в потомстве, он хочет за него заступиться и отчасти успевает в этом.

Мы готовы признать в Сенковском незаурядного для своего времени востоковеда, популяризатора ориенталистики, человека изобретательного, острого. Живость и колкость его ума в союзе с деловой предприимчивостью приносят успех его главному детищу — «Библиотеке для чтения». Затевая этот журнал, соединивший на своих страницах науку и беллетристику, политику и торговлю, моду и критику, Сенковский имел в виду приохотить к постоянному чтению широкие круги читателей, в том числе провинцию, и ему это удалось. Надо отдать ему должное и в другом смысле — Сенковский умел поставить дело на широкую европейскую ногу: он впервые ввел полистную плату за литературный труд и выплачивал гонорары авторам с непривычной прежде регулярностью; он выпускал очередные книжки журнала точно в срок и вообще придал журналу черты четко функционирующего хозяйства. Сенковский был едва ли не первым нашим профессионалом-журналистом, профессионалом-редактором, изгнавшим из журнального дела прежний его наивный дилетантизм. Да и в самом содержании журнала Барон Брамбеус держался того сочетания благодушной занимательности с практическими сведениями и легкого блеска образованности с едкой насмешливостью, которое так импонирует читателю. Правда, особая выгода положения «Библиотеки для чтения» на первых порах заключалась еще и в том, что ее не с чем было сравнивать. При ее рождении рядом с ней не было таких, скажем, конкурентов, как «Современник» или «Отечественные записки»: успех журнала был гарантирован неким духовным вакуумом,

и этого нельзя не принять в расчет. Рядом с откровенно ретроградными «Сыном отечества» и «Северной пчелой» журнал Сенковского выигрывал и занимательностью, и разнообразием материалов. Понятно, что для читателей николаевской эпохи «Библиотека для чтения» долгое время была единственным привлекательным журнальным чтением.

В. Каверин, однако, не ограничивается указанием на эти обстоятельства. Он ставит своей целью хотя бы отчасти реабилитировать своего героя с общественно-гражданской стороны и, во всяком случае, вывести его имя из «круга одиозных имен Булгарина и Греча», восстановить «истинное представление о Сенковском как о тонком критике и эссеисте». А эта добровольно взятая на себя автором задача и труднее, и неблагодарнее.

Говорят, что искусство требует от писателя такого погружения в психологию действующих лиц, что порою способно возбудить у него в процессе творчества невольную симпатию к герою даже отрицательному. Вживаясь в его поступки, влезая в его кожу, автор по-своему увлекается им, даже когда разумом признает всю его нравственную неприглядность. Художественное внушение от цветистой фигуры язвительного европейца в восточном халате и с чубуком в руках было, возможно, так сильно, что В. Каверин полюбил Барона Брамбеуса, увлекся им и незаметно для себя стал его приукрашивать.

И не то чтобы он скрывал что-то нехорошее за своим героем. Как добросовестный биограф и верный истине писатель, он счел необходимым привести порочащие Сенковского сведения, документы и цитаты. И однако же сохранил по отношению к нему тот добродушный, снисходительный тон, который резко не согласен порою с впечатлением от самого материала, собранного исследователем.

В. Каверин подробно и интересно рассказывает о «польском» периоде биографии Сенковского, о его участии в обществе молодых насмешников и вольнодумцев — «шубравцев». Но рядом с этим находят себе место факты иного рода. Так, например, мы узнаем, что в 1826 году, еще в раннюю пору своей деятельности, Сенковский был послан из Петербурга для ревизии белорусских школ, в которых была обнаружена опасная крамола. В. Каверин находит, что в этих деликатных обстоятельствах молодой Сенковский вел себя достаточно благородно и, во всяком случае, не раздувал опасного дела. Однако из сообщенных автором сведений явствует, что Сенковский довольно энергично расследовал историю о «паск-

вильных стихах», не брезговал дознанием и обыском на квартирах учителей и даже проявил в этом отношении некоторое доброхотное усердие, ибо «произвел, как опытный филолог, сравнительное изучение текстов». Понятно, чем могли грозить провинившимся эти филологические занятия Сенковского.

Или другой случай. Вероятно, чтобы набросить легкий флер вольномыслия на деятельность Сенковского, В. Каверин цитирует донос на него некоего Новосельцева, пересланный в 1824 году Аракчееву. Однако, как добросовестный ученый, автор указывает и на то, что в доносе этом рядом с именем Сенковского были упомянуты и другие «опасные имена», в том числе... Греч и Булгарин. Вряд ли из этого домашнего недоразумения в среде друзей и сотрудников III отделения можно сделать вывод, что «доверять Сенковскому или поощрять его служебную карьеру правительство Николая I не имело объективных данных». Скорее, приходится верить более раннему заявлению министра Шишкова, что Сенковский «поступками своими до сего времени не показал ничего противного верноподданнической обязанности».

Все это относится к начальной поре биографии Сенковского. Но с теми же примерно нравственными и политическими основаниями приступил Сенковский к изданию своего знаменитого журнала «Библиотека для чтения». Нельзя сказать, чтобы журнал этот был задуман как реакционное, охранительное издание. Казенное сукно никогда не было в большой цене среди публики. Чтобы приобрести себе читателей и подписчиков, «Библиотека» должна была выглядеть журналом передовым, но в рамках общей благонамеренности и без всякого риска для своего благополучия.

Сенковский нашел блестящий выход. Он придал своему изданию соблазнительный, но не слишком опасный налет внешнего западничества. При этом ему удалось избежать тяжеловесной серьезности прежнего «Вестника Европы». Его читатель не должен был скучать. Он изобрел веселую и слегка загадочную маску Барона Брамбеуса, который принес с собою легкий дух литературного скандала, шума, острой сенсации. Журнал не *для* публики, а *на* публику не боялся упреков в пестроте и неразборчивости содержания. Он не мог позволить себе лишь одного — показаться пресным.

Белинский нашел в свое время разгадку неслыханного успеха Сенковского в том, что его журнал был журналом

провинциальным[1]. Критик живо вообразил и описал, как семья степного помещика, скучающая в глуши, с нетерпением ожидает очередную «жирную» книгу «Библиотеки для чтения», где каждый найдет себе что-то по душе: дочка — чувствительные стихи и легкие повести, отец семейства — статьи о трехпольной системе земледелия, матушка — советы, как лечить чахотку и красить нитки. Но слово «провинция» надо отнести не только к географии, но и к уровню духовных потребностей. Сенковский умел приноровиться ко вкусам толпы, умел занять ее и развлечь, а кстати, и польстить ее самолюбию. Говорить обо всем на свете с чувством превосходства и всезнания — о Кювье и Шамполионе, Гегеле и магнетизме — значит вернее всего завоевать популярность в полуобразованной среде. Сенковский же к каждому своему слову прибавлял изрядную долю иронии и так свободно обходился с научными и литературными авторитетами, что это импонировало «провинциальному» читателю, которого словно приглашали подняться над столичными умами и иноземными светилами. Диво ли, что журнал Сенковского набрал рекордное число подписчиков и удерживал этот успех довольно долго, пока более чуткая часть публики не пресытилась начитанностью и остроумием Барона Брамбеуса и не отхлынула от его журнала в поисках новых кумиров.

Иногда я начинаю понимать биографа Сенковского: острословы, мистификаторы и озорники в литературе, нарушающие казенное благообразие и чинность, вызывают невольную симпатию. Сенковскому как нельзя более подходило это амплуа, потому что он представлял собой тип литератора, напряженно желающего отличиться — нападением ли на общие места, легким эпатированием публики, поруганием литературных святынь, бессовестной саморекламой, колкостями и дерзостью. Ему следует отдать должное — он ловко издевался над литературной посредственностью, третьесортными салонными повестями. Хуже, что столь же охотно он делал мишенью своих насмешек Гоголя, со злорадством набросился на случайную оплошность Пушкина, называл «Героя нашего времени» «ученическим эскизом» и в то же время был мастером создания дутых, фальшивых репутаций, в которые, похоже, сам не верил. Не рассчитывая всерьез убедить кого-либо, он сравнивал «великого Кукольника»

[1] Белинский В. Г. Ничто о ничем... Полное собрание сочинений. М., 1953, т. 2, с. 15—41. См. также статьи Белинского «Литературные мечтания», «Речь о критике», «Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке» и др.

с Гёте, а Пушкина со стихотворцем Тимофеевым, хвалил «Черную женщину» Греча и «Мазепу» Булгарина, впрочем, по погоде и обстоятельствам, так же легко отрекаясь от своих похвал.

Справедливости ради заметим, что порою своей насмешливостью, манерой язвить по поводу и без повода Сенковский шокировал бюрократическую солидность: камергеру шутить не полагается, в любой шутке есть нечто двусмысленное и беспокоящее. Но цели Сенковского при этом были самые личные, а значит, благонамеренные. И разве что самому заскорузлому николаевскому чиновнику этот внешний европеизм, легкая скептическая усмешка, видимость смелости могли показаться опасными.

Знаменем журнала Сенковского была, как мы сказали бы теперь, сознательная безыдейность, направлением — отсутствие направления. Сам издатель, понятно, не захотел бы в этом признаться и объяснял свою позицию так: «...Не должно ли правительство быть мне благодарно за направление, которое я дал своему журналу и понятиям публики? Но чтоб мне верили в публике, надобно, чтобы все видели, что я не имею связей с правительством и что я не льстец. Булгарин потерял свою популярность от этого». Сенковский хочет себе выговорить право на некоторую необычность формы, заверяя в полной благонадежности содержания. И я не вижу, почему бы не верить искренности этого высказывания, которое сам характер журнала способен скорее подтвердить, чем опровергнуть.

В. Каверин обращает наше внимание на одну любопытную черту редакторской политики Сенковского. Будучи острым памфлетистом и язвительным пасквилянтом, он как бы сам связал себе руки, демонстративно отвергнув всякую возможность прямой полемики и антикритики в журнале. Это встретило высочайшее одобрение Николая I, утверждавшего программу издания. Понятно, что самовластию был неприятен всякий разнобой во мнениях, хотя бы и чисто литературных, а тем более упрямые несогласия, споры и «антикритики». Но как это могло устроить Сенковского? Нападая на своих противников исподтишка, Сенковский избегал боя в открытом поле — и для нас это еще одно свидетельство не в его пользу. Ибо понятно желание иной раз промолчать, презирая оппонента, понятно молчание по необходимости, но ставить себе это в правило и гордиться этим — либо пошлое высокомерие, либо расчетливый цинизм. А здесь, кажется, в достатке и того и другого. Тем не менее автор биографии и в этом находит

добрую сторону: «...Можно смело сказать, что запрещение полемизировать выработало в нем настоящего журналиста». Но если принять этот ход рассуждений, тогда, пожалуй, надо сказать, что настоящего редактора выработала в Сенковском его уверенность, что нет такого писателя, исключая разве самого Барона Брамбеуса, который писал бы так хорошо, чтобы нельзя было его еще улучшить и поправить. За честь помещать свои произведения в «Библиотеке для чтения» писатели должны были платить полным отказом от авторского самолюбия. Избыточная, подгоняющая все под себя графоманская редактура Сенковского отпугнула от журнала всех мало-мальски значительных литераторов. Зато в рукописях остальных авторов Сенковский чувствовал себя полноправным хозяином. В. Каверин справедливо говорит, что Барон Брамбеус как бы сам писал весь свой журнал от первой строки до последней. Только вот похвала ли это?

Давно замечено, что те или иные человеческие свойства получают разное значение в зависимости даже от едва заметного перемещения точки зрения, с какой мы их наблюдаем. Где грань, разделяющая требовательность — и произвол, гибкость — и беспринципность, покладистость — и холуйство? Если не судить строго, можно сказать, что такой требовательный к своим авторам Сенковский проявил себя виртуозом журнальной гибкости в отношениях с цензурой. Его готовность переделать все и вся ради того, чтобы угодить Никитенко и не задержать очередной книжки, просто поразительна. Чаще всего он даже не ждет от цензора прямых указаний, а забегает вперед, берет на себя лишку и даже тщеславится своим мастерством перекраивания рукописей. «...Я сам принялся за дело,— успокаивает он цензора.— Переделано все на славу. Все устранено. Окончание романа такое нравственное, что, право, совестно. Не станут верить... Все сцены предосудительные и даже только сомнительные просто уничтожены». «Сто лет читая, не найдете ни одного слова для красных чернил»,— с гордостью восклицает он по другому случаю. И почтительно молит, спасая задержанную статью: «Скажите, бога ради, что нужно сделать, в чем сомнение; я изменю ее так, что не только Загоскин, но и сам черт ее не узнает».

Как видим, для Сенковского, когда он держал в руках чужую рукопись, не существовало трудностей и препятствий: он лихо сокращал и правил Бальзака и Гюго, Диккенса и Теккерея, не говоря уж об отечественных романистах. Что, однако, доказал нам всем этим автор? Что Сенковский —

незаурядно способный, энергичный, деятельный литератор? В этом трудно сомневаться. Но не важнее ли узнать, во что уходили эти способности, чему была подчинена его деятельность? Однако как раз содержание деятельности Сенковского, направление его журнала все время как бы протекают меж пальцами, ускользают от определения. И это, видимо, потому, что Барона Брамбеуса отличает не просто стихийная беззаботность относительно своих взглядов, мнений и оценок, но беспринципность, возведенная в принцип, так сказать, принципиальная беспринципность. Оттого проще обсуждать сами формы его журнальной деятельности, хозяйственную организацию дела, редактуру, отношения с цензурой, наконец, жанры и формы публикаций, но только не саму позицию журнала, не убеждения издателя.

Возможно, втайне он и сочувствует материализму, возможно, ему претят порой варварские формы русского самодержавия, только его читателю трудно об этом догадаться. Что угодно, но «разглядеть черты последовательного мировоззрения» у Сенковского решительно невозможно. Легкий скепсис, пряное остроумие, направленное на случайные цели и предметы, восточная пышность и витиеватость слога могли приятно бередить читателя «Библиотеки для чтения», но не сообщали ему сколько-нибудь сознательных идей и эмоций.

Должна ли нас в таком случае увлекать личная одаренность Брамбеуса, скептическое расположение его ума?

Булгарин, имя которого В. Каверин не хотел бы слышать рядом с именем своего героя, был тоже человеком не без способностей. Его романами зачитывались, ему заранее отводили место в пантеоне русской словесности, но это не помешало ему прослыть палачом русской поэзии, символом фискала и наушника в нашей литературе. Да и Греч был человеком начитанным, солидным, даже с некоторым налетом академизма, но тем не менее остался в памяти потомства как литературный ретроград и прихлебатель самодержавия. Глубокое заблуждение думать при этом, что сами они и их среда считали себя разбойниками пера, душителями литературы. Напротив, они казались себе не только достойными сынами отечества, обороняющими его от дерзкого вольнодумства, но и благородными, добродетельными людьми. В. Каверин приводит замечательный психологический документ — письмо Булгарина Гречу: «Фаддей никогда не изменит тебе. Скорее солнце переменит течение, нежели я изменюсь в моих к тебе чувствах. В нужде постою за тебя жизнью и имением,

ибо я знаю тебя и люблю тебя со всеми твоими слабостями. Все мы люди, исключая подлецов».

Остановимся, чтобы перевести дух и медленно перечесть последнюю фразу. «Все мы люди, исключая подлецов». Это кто пишет и кому?! Булгарин — Гречу!! Нет, видно, и впрямь слова ничего не стоят. Видно, и впрямь самые лучшие, самые избранные слова в иных устах становятся словами-трухой, словами-перевертнями, и надо хорошенько слушать, кто их произносит, надо оценивать людей, не оглядываясь на их самохарактеристики, не обольщаясь их видимым благородством, а судя их по их делам и только по ним.

Брамбеуса трудно отделить от других членов знаменитого реакционного «триумвирата», как бы убедительно ни старался обосновать это автор его биографии. Таково объективно место, занимаемое Сенковским в истории нашей литературы[1].

В «злопамятности» потомства часто есть своя логика. Правда, личные отношения «триумвиров» не всегда были ровными. В молодые годы Сенковский неизменно отзывался о Булгарине как о «весьма честном», «весьма добром», но «слабохарактерном человеке». Позднее они враждуют и, случается, нелестно говорят друг о друге, но враждуют как конкуренты по коммерческому предприятию, не более. Ради того, чтобы переманить подписчиков и ослабить влияние соперника, бывшие приятели подсиживают друг друга с помощью доносов в III отделение, ссорятся и плетут взаимные интриги. Но все это обычные черты продажной, безыдейной среды, способные вызвать одну брезгливость.

В 1843 году, то есть уже на излете успеха своего журнала, Сенковский пытался более энергично отгородить себя от Булгарина и Греча, писал, что не хочет, чтобы его «смешивали» с такими людьми. Но почему этому настроению, возникшему по конкретным обстоятельствам журнальной вражды, мы должны верить больше, чем фразе Булгарина «Все мы люди,

---

[1] «Сенковский был буржуазно мыслящим человеком и принадлежал к той категории литераторов 1830-х годов, которые делали ставку на преуспеяние,— пишет современный историк литературы.— А в эту эпоху путь к преуспеянию на журнальном поприще шел только через сервилизм и служение правительственным видам. Поэтому Сенковский всячески подчеркивал свои верноподданнические чувства» (Гинзбург Л. Я. «Библиотека для чтения» в 1830-х годах. Очерки по истории русской журналистики и критики. Л., издательство ЛГУ, 1950, т. 1, с. 327.)

исключая подлецов»? Ведь вне зависимости от временных ссор, конъюнктурных телодвижений и эволюций все они, по существу, оставались людьми без убеждений, людьми с выжженным нутром и потерянной совестью.

Булгарин, правда, приспосабливался и служил грубее, откровеннее Сенковского. Барон Брамбеус сохранял в глазах публики тень достоинства, независимости, точнее, того поверхностного скепсиса и внешней остроты, которые часто принимают за независимость.

О скептицизме и его роли в общественно-литературной истории у нас в последнее время много толкуют, трактуя его то в категорически отрицательном, то в безупречно положительном смысле. Но, вероятно, скептицизм ценен и плодотворен тогда, когда он серьезен, выстрадан и знаменует собой поиски твердой почвы новых убеждений, коли старые оказались негодными. Это переходное состояние человеческого духа, временная остановка для очистки себя от ветхих догм, перепутье меж двумя дорогами, от которого в одну сторону — к истине, в другую — к цинизму. Перестоявший скептицизм так же трудно сохранить, как молоко в жаркую погоду. Скепсис Барона Брамбеуса легко застаивался, быстро скисал и превращался в самое циничное приспособление к обстоятельствам.

Так отчего же В. Каверин оказался столь снисходителен к своему герою? Выше я уже искал объяснений этому, но и до сих пор остается тут для меня нечто неразгаданное: что это — увлечение, наваждение, гипноз? Так хорошо узнать своего героя — и все-таки простить его?

Надо, конечно, учитывать, что в главных своих чертах работа В. Каверина написана давно, написана молодым филологом, невольно ищущим в своем предмете больше, чем он может дать. Всякое переосмысление устоявшейся репутации несет в себе большой соблазн. Да и личность Сенковского, своеобразная, богатая внешними красками, по-своему яркая, могла заслонить отчасти суть дела. К тому же пером В. Каверина водила обычная для этого автора благожелательность, благородная терпимость, но эти свойства в данном случае были направлены не на самый лучший объект — и оттого столь противоречиво впечатление от этой оригинальной по замыслу, талантливой рукой написанной книги.

Характерно, что автор почти без внимания оставил известные статьи Белинского и Гоголя о деятельности Сенковского. Блистательный памфлет Гоголя против литератур-

ного торгашества и беспринципности «Библиотеки для чтения» В. Каверин даже склонен трактовать как «тактическую ошибку», «неудавшуюся полемику». Зато он находит авторитетную поддержку своей трактовке Барона Брамбеуса в некоторых высказываниях о нем Герцена.

Герцен в самом деле оставил яркую и парадоксальную характеристику деятельности Сенковского. Он считал, что, «поднимая на смех все самое святое для человека, Сенковский невольно разрушал в умах идею монархии». Отмечая полнейшую беспринципность Сенковского, его «глубокое презрение к людям и событиям, к убеждениям и теориям», Герцен находил отчасти оправдание этому в условиях «свинцовой эпохи», которая его породила[1].

Слов нет, Сенковский — продукт николаевской эпохи. Но и Лермонтов — продукт той же эпохи, и Белинский, и Чаадаев. И то, что мы знаем ныне о Сенковском и людях его времени, дает нам возможность поспорить с Герценом. Сенковский не был Мефистофелем своей эпохи, эту роль справедливее было бы отдать автору «Философических писем». Барон же Брамбеус был скорее ее мелким бесом — язвил, развлекал, подсвистывал, не слишком заботясь о том, в кого попадают отравленные стрелы его пряного остроумия. К тому же насмешничество его враз пропадало, как только шутки его заставляли поморщиться правительство.

«Свинцовая эпоха» искажала характер деятельности такого одаренного человека, каким был Сенковский. Более того, она сводила его в круг неразборчивой бездарности. Но может ли это служить ему хоть сколько-нибудь извинением? Каждый, кто держит в руках перо, ответствен за многое, но прежде всего за себя. И хотя, холодно рассуждая, мы можем объяснить «эпохой» все на свете, и даже Булгарин в конечном счете — продукт своей эпохи, но найти оправдание для человека, продавшего свой ум, изменившего своему таланту, мы не в силах.

Не надо оправдывать таких людей. Не надо искать извиняющих их мотивов, входить в их обстоятельства и т. п. Не надо хотя бы из уважения к памяти лучших сынов русской литературы, живших в одно время с ними и на себе испытавших всю меру подлости их презрительной насмешки или циничного равнодушия.

Конечно, при всем том «Библиотека для чтения» сыграла

---

[1] См.: Герцен А. И. Полное собрание сочинений в 30-ти т., т. VII, с. 219 и т. XIV, с. 219—220.

свою роль в литературе тридцатых — сороковых годов прошлого века. Портя вкус своей беллетристикой и сея беспринципность в критике, она давала известную пищу уму научно-просветительными статьями и развлекала в часы досуга. Иногда кажется, что и это неплохо в застегнутом на все пуговицы, мундирном николаевском государстве. Исподволь формировался новый тип журнала, энциклопедического по интересам, обращенного к широкой публике. Новое, обширное поле деятельности захвачено было русской журналистикой, но ждать и желать нужно было на нем совсем иных всходов.

Если бы В. Каверин, рассказывая о «Библиотеке для чтения», держал в памяти будущую деятельность некрасовского «Современника» и «Отечественных записок», его книга, вероятно, оказалась бы несколько иной. Это была бы биография журнального дельца, талантливого от природы человека с выгоревшим нутром, эпикурейца и острослова, русского мурзы в восточном халате, презрительная гримаса которого маскирует тщеславие и беспринципность. В этом своем качестве, я думаю, биография Сенковского была бы нравственно справедливее и точнее по исторической перспективе.

II

Когда после книги о Бароне Брамбеусе открываешь исследование М. В. Теплинского, посвященное «Отечественным запискам» 1868—1884 годов, поражает, хоть и не может быть неожиданностью, резкий контраст этих двух явлений нашей журналистики. И дело не только в том, что время другое: семидесятые годы, их заботы и задачи мало похожи на тридцатые. Перед нами как будто сходные проблемы: характер и позиция журналов, побудительные мотивы деятельности их издателей, отношения с читающей публикой и цензурой. Но идеи и люди, уровень их интересов, исторический масштаб, да и сама атмосфера, окружающая «Отечественные записки», совсем иные, чем те, что могли нас занимать в биографии Барона Брамбеуса.

Однако, прежде чем начать говорить об этом, я хочу представить лежащую передо мной книгу. Написанная, понятно, не с той литературной свободой и стилевым изяществом, как работа В. Каверина, монография М. Теплинского не уступает ей по своей серьезности, филологической культуре. Автор в изобилии привлекает новые документы, знакомит с архивны-

ми разысканиями, ставит в неожиданную связь прежде известные факты. Публикация этого труда, родившегося в стенах периферийного вуза и вышедшего в свет на самой дальней окраине страны, сделала бы честь любому столичному издательству.

Трудно анализировать журнал такого значения и объема деятельности, как «Отечественные записки» 1868—1884 годов. За шестнадцать лет под редакцией Некрасова и Щедрина вышло в свет почти двести журнальных книжек. Изучить их сполна — значило бы говорить о целом периоде в русской литературе и общественной мысли[1]. Разумно ограничив себя, М. Теплинский выбрал лишь два вопроса: то, что он назвал «внешней историей» журнала, то есть принципы его организации, отношения с обществом и цензурой, выяснение обстоятельств, в каких началась деятельность журнала и в каких она была оборвана, и особенности литературной критики «Отечественных записок».

Хотя эти две стороны дела дают как будто далеко не полную характеристику журнала — ведь за порогом остается, к примеру, вся беллетристика,— они определяют в нем нечто очень существенное, то, что можно назвать его направлением. Это направление журнала изучается по двум важным координатам: по тому, как воспринимают и реагируют на него извне — общество, правительство, цензура,— и по тому, как журнал сам осознает себя и свои задачи в разделе литературной критики.

«Отечественные записки», которые Некрасов взял из рук Краевского, имели репутацию журнала без направления, и в этом смысле вполне напоминали старую «Библиотеку для чтения», разве что лишенную той яркой экстравагантности, какую придавала ей фигура Сенковского. Трансформация скучнейшего журнала, безнадежно падавшего в глазах публики, была поразительна. Как только читатели смогли обнаружить, что всего через два года после разгрома «Современника» появилось издание, вновь объединившее вокруг

---

[1] Отдельным этапам деятельности журнала Некрасова и Щедрина посвящено несколько кандидатских диссертаций. Назовем, в частности, серьезные работы Г. А. Шпеера «Журнал «Отечественные записки» Некрасова (1868—1870)» (М., 1949) и Н. П. Емельянова «Журнал «Отечественные записки» в период второй революционной ситуации (1878—1881)» (Л., 1959). Диссертация А. Г. Белоцерковского «Журнал «Отечественные записки» конца 60-х — начала 70-х годов и его литературно-критическая позиция» (Воронеж, 1955) не имеет самостоятельного научного значения, некоторые ее страницы непосредственно заимствованы из упомянутой выше работы Г. А. Шпеера.

себя большинство прежних его сотрудников и достаточно определенно обозначившее продолжение его программы, журнал стал быстро набирать успех.

Некрасов пошел на то, чтобы взять «Отечественные записки» в трудных и стесняющих его обстоятельствах. Он арендовал журнал у равнодушного торгаша Краевского, но недавний глава «Современника» не мог рассчитывать стать официально ответственным редактором, и тогда он согласился быть им фактически, чтобы номинально в этой должности числился Краевский. Разыскания М. Теплинского позволяют осветить прежде неясный во всей этой истории момент: почему Некрасов не захотел просто купить журнал у Краевского и предпочел арендовать его? Автор книги цитирует отрывок из неизданных воспоминаний Елисеева: «Некрасов хорошо понимал, что из последствий закрытия «Современника» по высочайшему повелению имя его будет в вечном подозрении у правительства, журнал с его именем, если ему и суждено было сделаться издателем, будет вяще преследуем и цензурою официальною и добровольными сыщиками по литературе из лиц высокопоставленных, которые сыском литературным стремятся доказать свою преданность престолу и тем устроить или обеспечить себе карьеру...»

Однако эта предосторожность, облегчившая переход журнала в руки Некрасова, лишь на недолгий срок могла оградить его от доносов и преследований. Только первые год-полтора «Отечественные записки» под новой редакцией прожили сравнительно спокойно: цензура вела себя выжидающе и словно бы колебалась в определении позиции журнала. Но уже в 1870 году впервые прозучали слова о «вредном направлении» «Отечественных записок». Цензор Шидловский определил направление журнала как «проводящее отрицательные и материалистические начала и возбуждающее вопросы, способные поддержать враждебные отношения сословий», и с той поры «Отечественные записки» влачили за собою эту репутацию до самого дня их закрытия.

Скорейшему и четкому формулированию этого обвинения немало помогла и реакционная печать. «Тяжелое положение передового журнала,— констатирует М. Теплинский,— выражалось и в том, что в печать проникали преимущественно отрицательные отзывы о нем и его руководителях». Цензура широко пользовалась в своих целях литературными доносами вроде пасквильной книжки князя Мещерского «Десять лет из жизни редактора журнала» или памфлетов «слева» против Некрасова, принадлежавших перу бывших

сотрудников «Современника» и крайних «радикалов» Антоновича и Жуковского (последний, кстати сказать, быстро эволюционировал и, что случается с крайними «радикалами», вполне нашел себя на новом поприще, став сенатором и управляющим государственным банком).

Реакционная критика не могла повредить журналу в глазах читателей и все же наносила ему ущерб, так как запугивала правительство, разжигала аппетиты цензуры и создавала вокруг журнала Некрасова такую атмосферу, что гимназическое начальство даже запретило выписывать «Отечественные записки» для ученических библиотек.

Направление журнала, которое по-своему трактовалось и квалифицировалось «охранителями», сама редакция определяла, коротко говоря, как защиту интересов народа. М. Теплинский верно пишет об этом, передавая в таких словах принципы литературной критики «Отечественных записок»: «Народ как главный предмет повествования, интересы народа как критерий оценок и основная тенденция, счастье народа как конечная цель общественной борьбы...»

«Отечественные записки» автор рассматривает как орган «старого русского народничества». Это определение можно принять с той необходимой оговоркой, что направление это не было привнесено извне, а постепенно росло из революционного демократизма «шестидесятников», явившись как бы новым этапом этого идейного движения в условиях семидесятых годов.

Вместе с тем «Отечественные записки» — это не просто продолжение «Современника» под другим названием. Надо вообще заметить, что аналогии даже с близкими по времени и духу изданиями хотя и соблазнительны, но редко справедливы и глубоки. Как ни важна идейная традиция, но время, живой поток литературы, конкретные обстоятельства духовной жизни в первую очередь определяют облик журнала, который неизбежно окажется новым, как бы ни желал он следовать прежнему образцу. «Отечественные записки» были все-таки именно «Отечественными записками», а не «Современником» в новом издании: у них нашлись свои сильные стороны и обнаружились свои потери, недостатки.

«Отечественные записки» как журнал революционной крестьянской демократии разделил и чистоту идейного порыва, и беспомощный утопизм, какие были свойственны всему движению семидесятых годов. Но мы оказались бы близоруки, если бы упустили из виду, что журнал рассчитывал вовсе не на один лишь тесный круг своих политических единомыш-

ленников. Он ставил перед собой широкие общественно-просветительные и литературные задачи, заглядывая порой не только в ближайшее, но и в отдаленное будущее[1].

Было бы наивно искать полное и исчерпывающее кредо журнала в каких-то отдельных статьях Михайловского, Скабичевского или пусть даже самого Щедрина. Журнал — сложный, развивающийся, живой организм, и, каким бы цельным по замыслу он ни был, всегда найдется немало противоречий и несогласий между теми или иными его страницами. Но если исключить явные промахи и неудачи, можно сказать, что вернее всего общественно-литературная программа журнала выражается всем существенным его содержанием вне зависимости от жанров и форм высказывания. В «Отечественных записках» стихотворения Некрасова дополняли беллетристику Г. Успенского и Решетникова, сатирические обозрения Щедрина приносили с собой новые темы, а иной раз развивали, досказывали или поправляли то, что не удалось или удалось лишь отчасти в статьях Михайловского или Цебриковой. А все в целом это и создавало единое направление журнала, или, как чаще тогда говорили, его «физиономию». В одном из писем 1884 года, горюя о прекращении «Отечественных записок», Щедрин сказал так: «Поистине, это был единственный журнал, имевший физиономию журнала, насколько это в Пошехонье возможно».

Подобное признание тем более ценно, что редакторы «Отечественных записок» никогда не страдали чрезмерной амбицией. Щедрин не раз весьма скептически отзывался о романах или статьях, напечатанных в журнале при его же участии и под его редакцией (так было, например, с лекциями Боборыкина о французском романе, которые Щедрин сам редактировал), скромно оценивал воздействие журнала на публику, зная, как опасно здесь впасть в преувеличение и самообман. И однако он хорошо знал цену делу, которое делал, и не сомневался в общественно-литературном значении журнала.

В этом, как и во многих других отношениях, Барон Брамбеус, казалось бы, тоже так любивший свое детище — «Библиотеку для чтения», был полной противоположностью деятелям «Отечественных записок». «У него нашлось доста-

---

[1] Следует в этом отношении обратить внимание на мысль Ленина, высказанную им в статье «Две утопии», что ложный в *формально-экономическом* смысле народнический демократизм может рассматриваться как истина в *историческом* смысле (см.: Ленин В. И. Полное собрание сочинений, т. 22, с. 120).

точно мужества, чтобы заявить,— пишет В. Каверин о Сенковском,— что журнал — не только его журнал, но любой, во все времена, у всех народов — не имеет на общество ни малейшего влияния и в лучшем случае является безвредной затеей авторского самолюбия».

Что скажешь на это? Таков всегда цинический, перестоявший скептицизм: свое отчаяние он хочет разделить со всем миром, а свою неудачу, свою слабость или ошибку навязать человечеству в качестве общего закона.

Скептическая трезвость Щедрина по отношению к своему читателю, его неудовлетворенность журналом — иной природы. Его скептицизм исходит из неутоленного чувства совершенства, огорчения не до конца выясненной и высказанной мыслью, невыполненной художественной задачей, из невозможности влиять на общество более энергично и убедить сразу всех, к кому обращаешься.

Чтобы не впасть в напрасный дидактизм, можно было бы лишний раз не повторять, что отсутствие направления в издании Брамбеуса и революционно-демократические убеждения Щедрина — вещи полярно противоположные: даже само сравнение их может показаться неловким. Но мы не имеем права покинуть эту тему, прежде чем не попробуем объяснить, почему, не находя извинений беспринципности Сенковского, мы в то же время так снисходительны к иным слабостям и противоречиям «Отечественных записок» и их издателей.

В самом деле, разве Некрасов и Щедрин не шли на уступки, на компромиссы и как редакторы, и как авторы «Отечественных записок»?

Провожая в 1875 году больного Щедрина за границу, Некрасов написал ему на прощание несколько строк, горький и высокой смысл которых был всего понятнее им двоим:

О нашей родине унылой
В чужом краю не позабудь
И возвратись, собравшись с силой,
На оный путь — журнальный путь...
На путь, где шагу мы не ступим
Без сделок с совестью своей,
Но где мы снисхожденье купим
Трудом у мыслящих людей.
Трудом — и бескорыстной целью...

Да! Будем лучше рисковать.
Чем безопасному безделью
Остаток жизни отдавать.

Читая книгу М. Теплинского, мы можем лучше понять, что имел в виду Некрасов под «бескорыстной целью». Но не только это. Мы имеем возможность представить себе и то, что такое были эти «сделки с совестью», которые так мучили Некрасова и к которым приходилось ему прибегать едва ли не на каждом шагу издания журнала.

Некрасов кормит цензоров роскошными обедами у Дюссо, с одним из них охотится, играет в карты с другим. Щедрин удерживает своих сотрудников от неосторожных выходок и даже сам берет на себя отчасти обязанности цензора — редактирует журнал «не только с точки зрения идейно-художественной, но и цензурной». Случается, издатели «Отечественных записок» идут и на более прискорбные компромиссы. «Наблюдающий» за журналом Ф. Толстой регулярно рекомендует Некрасову романы и повести своих светских знакомых, и они — увы!— находят себе иной раз место на страницах лучшего русского журнала.

Нельзя не пожалеть обо всем этом. Странно было бы хвалить за это Салтыкова и Некрасова,— такие поступки не вызывают сочувствия потомства, даже если они оправданы тактическими соображениями и совершаются в крайних обстоятельствах. Но брезгливо осудить их можно, лишь если взглянуть на них отчужденно, со стороны, вставши на точку зрения абстрактного морализма, гордого своим неучастием в «грязной» действительности. Быть может, им надо было быть все же чуть менее «гибкими», чуть более непреклонными? Но кто посмеет сейчас решить это за них? Для этого надо было по меньшей мере жить в одно время с ними. Главное, что они трезво и сурово смотрели на себя, без самообольщения оценивали свою деятельность, но знали, чего они хотят, на что надеются, и верили в будущее. Оттого за бегом времени, уже из следующего столетия, все растут и очищаются в своем значении яркие и сильные, лишенные всякой двусмысленности фигуры этих людей, хлопотавших не о своем успехе, рыцарски любивших литературу, отдавших себя служению родному народу. Их не надо извинять условиями, говорить об «эпохе», исказившей характер их деятельности. Если такие оправдания не годятся для Сенковского, то для Некрасова и Щедрина они просто унизительны.

И однако, несмотря на то что «свинцовая» николаевская эпоха осталась в прошлом, издавать «Отечественные записки» было куда как сложнее, чем когда-то «Библиотеку для чтения». В своей монографии М. Теплинский много места уделяет взаимоотношениям редакции журнала с царской

цензурой, и это тоже помогает нам лучше понять Некрасова и Щедрина[1].

«Отечественные записки», как и другие периодические издания в эту пору, были, как известно, освобождены от предварительной цензуры. Но оставалась цензура карательная: после трех предупреждений за серьезные провинности журнал мог быть закрыт. Редакция должна была считаться с этим и практиковала консультации с чинами цензурного ведомства относительно содержания очередных книжек, чтобы предотвратить позднейшие карательные меры.

Надо ли говорить, что, несмотря на свой неофициальный, «домашний», так сказать, характер, цензура эта была в достаточной мере тяжела. Цензор не подлежал ответственности, так как не подписывал номер к печати, но тотчас по выходе журнал обсуждался в главном управлении по делам печати и таким образом находился под неусыпным присмотром. В результате, как справедливо отмечает М. Теплинский, «Отечественные записки» фактически испытывали гнет двойной цензуры — и предварительной, и карательной. Журнал постоянно получал внушения и предупреждения весьма грозного свойства, многие номера его задерживались, из готовых книжек вырезались статьи, а майская книжка 1874 года была целиком сожжена.

Перед читателем, знакомящимся с цензурными злоключениями «Отечественных записок», проходит галерея щедринских типов, и это не образное преувеличение, а точный историко-литературный факт, поскольку логику цензоров, их понятия и склад мысли мы найдем запечатленными на страницах книг Щедрина. Фединька Кротиков, например, дружески поучает автора (в очерках «Круглый год»):

«Mon oncle! Не будем увлекаться в сторону и воротимся к «направлению». Я сказал уже вам, что разумею под этим подбор статей. Зачем эта унылость? Почему бы не разнообразить предлагаемого публике чтения? Почему бы рядом со статьей, трактующей о явлениях неутешительных (я сам соглашаюсь, что в жизни нашей не все утешительно), не поместить другой, которая предвещала бы скорый и вожделенный конец этой неутешительности? Зачем забивать мысль читателя все будничными да будничными представлениями, а не освежать ее беседою о предметах возвышенных, вызы-

[1] Впервые эти вопросы были широко освещены в работе Б. Папковского и С. Макашина «Некрасов и литературная политика самодержавия» («Литературное наследство», М., 1949, т. 49—50).

вающих парение? Зачем пригибать человека все к земле да к земле — ведь у него есть небо, mon oncle!»

Позвольте, да разве это придуманный Щедриным Фединька Кротиков говорит? А не вполне реальный гофмейстер Ф. Толстой? Тот самый либеральный цензор Ф. Толстой, письмо которого Некрасову мы только что прочли в исследовании М. Теплинского? Огорчаясь «грязным реализмом» таких писателей, как Глеб Успенский, Решетников, он дружески внушает редактору «Отечественных записок»:

«Оставьте для других отделов этнографические и другого рода изыскания, будьте строги к неурядицам, карайте пороки и больших и малых, но в отделе изящной словесности дайте вздохнуть, дайте душе и воображению хоть несколько окрылиться».

Как наивно порой мнение о чрезмерной желчности, преувеличениях в сатире Щедрина! Читая речи Фединьки Кротикова и смеясь над ними, я никогда прежде не подозревал, как верен здесь реальности Щедрин, верен почти до «протоколизма». Но точно так же, даже не проводя специальных разысканий, можно сказать, что в полной мере «щедринскими» персонажами были и многие другие цензоры «Отечественных записок», о которых подробно говорится в монографии М. Теплинского.

...Шидловский, крайний ретроград, испытывавший к тому же «органическое отвращение к литературе» и в провокационных целях предлагавший не предостерегать журнал, а, напротив, дать ему напечатать подряд несколько крамольных статей, чтобы скорее отдать под суд редактора... Фукс, наблюдавший за журналом с таким пристрастием, что запрещал самый безвинный рассказ, цинично объясняя при этом: «Если бы он был помещен в другом издании, то мог бы пройти незамеченным, но в ряду других подобных статей журнала «Отечественных записок» он принимает другое значение...» Наконец, Феоктистов, бывший соучастником сговора департамента полиции и цензуры, приведшего к закрытию «Отечественных записок»...

В свете цензурных преследований, каким подвергался журнал Некрасова и Щедрина, совсем пустыми и комичными кажутся те недоразумения с цензурой, какие в свое время переживал Сенковский. Его главной оплошностью долго считалось помещение в разделе «Смесь» статейки о «светящихся червячках», где говорилось, что, по наблюдениям французского натуралиста, червячок-самец находит в темноте светящуюся самку «с той же целью, для какой,

по словам печатной программы, учреждено и С.-Петербургское дворянское собрание, т. е. для *соединения лиц обоих полов*».

Это невинное зубоскальство над двусмысленным текстом официального документа показывает как меру «смелости» Барона Брамбеуса и сорт его остроумия, так и причины, по каким «Библиотека для чтения» сталкивалась с цензурными ущемлениями. Слов нет, хотя в «Отечественных записках» царская цензура и не нашла бы таких выходок, она имела здесь куда большее основание быть настороже. И все же слишком многие ее требования и санкции были беспричинным порождением столь очевидной трусости, недомыслия и подозрительности, что, казалось, не только крамольная и оппозиционная, но и всякая сознательная мысль должна была чувствовать себя вне закона и под запретом. Временами, особенно в последние годы, это буквально выводило из себя Щедрина.

Как же, однако, в таком случае опальный журнал, испытывавший такие трудности уже при самом своем возникновении, мог просуществовать целых шестнадцать лет? Отвечая на этот вопрос, автор книги среди других обстоятельств обращает наше внимание на то, что журнал, в особенности в первое время, при Некрасове, находил себе в правящих сферах и в цензурном ведомстве не только врагов, но, как это ни покажется странным, тайных защитников и покровителей, быть может, и не разделявших вполне убеждений Некрасова и Щедрина, но понимавших значение их дела. Вообще М. Теплинский отмечает, и это делает честь его научной объективности, что при наличии таких персонажей, как Шидловский или Фукс, общий профессиональный уровень цензуры был не так уж низок. Среди цензоров мы встречаем имена университетских профессоров, известных писателей и публицистов того времени. Понятно, что не все среди них были настроены к журналу предвзято или непримиримо враждебно.

На заседаниях цензурного комитета в течение многих лет подряд защитником «Отечественных записок» выступал тайный советник В. Лазаревский. Трудно сказать, каковы были подлинные мотивы этого влиятельного царского чиновника: скорее всего, он хотя и не был сторонником, как говорилось тогда, «простора печати», но сознавал бесполезность, да и невозможность крайних ее стеснений. Временами эта точка зрения преобладала даже официально. Еще при начале «Отечественных записок» под новой редакцией ми-

нистр Валуев, сознавая, что одна лишь тактика запугивания не приносит ожидаемых плодов и что продажная печать начисто лишена кредита у публики, предлагал проводить в этой области более гибкую политику. Он находил, в частности, «более удобным сосредоточить бродячие литературные силы бывшего «Современника» в одном журнале, полагая, что в противном случае они разбредутся по другим изданиям, что поставит еще в большее затруднение цензурное ведомство»[1]. Такова же была позиция и уже упоминавшегося гофмейстера Ф. Толстого, в течение ряда лет официально «наблюдавшего» за журналом. К этому последнему Некрасов, правда, со своей стороны проявлял особые знаки внимания и даже, обнаружив у него страсть к оперной сцене, пригласил его печатать в «Отечественных записках» свои музыкальные обозрения. Надо сказать, что Ф. Толстой не оказался человеком бесчувственным и неблагодарным. Иначе как расценить его заявление в цензурном ведомстве: «Удерживать «Отечественные записки» в пределах благоразумия возможно еще, так как редакция подчиняется иногда советам и указаниям, чему служат свидетельством десятки статей, выключенных из заготовленных уже номеров журнала, но обесцветить совершенно «Отечественные записки» невозможно и даже, можно сказать, не совсем политично...»

М. Теплинский подробно и интересно пишет о всех хитросплетениях ставшей лишь ныне известной в своих подробностях закулисной борьбы вокруг журнала, о которой в свое время не только не догадывались читатели «Отечественных записок», но не всегда были осведомлены и его редакторы. И, однако, я не склонен придавать решающего значения в судьбе журнала тем или иным департаментским веяниям, внутренним интригам, доброму или предвзятому отношению к журналу конкретных лиц, «наблюдавших» за «Отечественными записками». Так же, как, понимая все значение умной и осторожной тактики Некрасова вплоть до его знаменитого способа «прикармливания зверя», я не желал бы приписывать лишь этому обстоятельству необъяснимую в условиях царского самодержавия длительную и плодотворную деятельность «Отечественных записок».

Главную роль, вероятно, играло тут иное, что определялось подспудно зревшими переменами в обществе, давлением революционного движения. Журнал находил поддержку в такой внешне незаметной, но ощутимой силе, какой является

---

[1] «Литературное наследство». М., 1949, т. 49—50, с. 446.

общественное мнение, та неофициальная мера вещей, которая, возникнув среди наиболее просвещенных и передовых слоев общества, постепенно становится достоянием всех. Революционная молодежь, народническая интеллигенция семидесятых годов считали журнал Некрасова и Щедрина «своим». Но даже те из читателей, кто не разделял убеждений «Отечественных записок» в части их социальной программы, отдавали должное этому журналу, так как находили в нем настоящую пищу уму и сердцу, острую современность взгляда, правдивое, честное освещение самых разных сторон жизни России и Европы — и это неизмеримо расширяло круг приверженцев «Отечественных записок». Авторитет правдивого слова среди читающей публики был так высок, что с ним должны были считаться, а отчасти даже испытывали на себе его воздействие и царские чиновники и цензура. Все это и создавало неожиданную устойчивость этого колеблемого всеми ветрами и подвластного всем стихиям журнального судна — «Отечественных записок» Некрасова и Щедрина.

III

Мы говорим об «Отечественных записках»: «журнал Некрасова и Щедрина». Но, может быть, справедливее было бы добавить — «а также Елисеева, Михайловского, Цебриковой, Кривенко, Скабичевского...»

Журнал вообще дело коллективное, и тем более коллективное дело литературная критика журнала. Это лишь журнал Барона Брамбеуса представлял собой довольно редкий феномен издания, всецело поглощенного личностью редактора. Неудивительно, что в критике Сенковский видел не более чем «картину личных ощущений» и, будучи по существу единственным критиком «Библиотеки для чтения», не сумел помирить себя хотя бы с самим собой: одни его мнения воевали с другими и легко менялись через короткий срок.

Литературная критика «Отечественных записок» создавалась усилиями многих людей, весьма различных по силе таланта, вкусам, склонностям, темпераменту, но сходно мысливших в главном. Заслуга М. Теплинского в том, что он впервые изучил литературную критику журнала как единое целое, не пренебрегая именами, которые мало говорят современному читателю, именами литературных «подмастерьев и чернорабочих», которые были не случайными гостями, а

постоянными сотрудниками «Отечественных записок». Специальные разделы посвящены автором исследования Писареву, Михайловскому, Скабичевскому, Цебриковой.

Надо ли говорить, что критике «Отечественных записок» были свойственны определенность и последовательность в защите народности литературы, идейности, реализма, и естественно, что даже оценки конкретных литературных явлений у разных критиков журнала были обычно сходными. Причиной тому была не узко понятая журнальная солидарность, желание прийтись ко двору, но общность идейной почвы.

«Отечественные записки» унаследовали традиции «Современника», критики Чернышевского и Добролюбова. Но М. Теплинский, не ограничиваясь общими декларациями, пытается установить, что нового принесла с собой критика и эстетика «Отечественных записок» в сравнении с прославленной критикой «Современника».

Новые моменты или, лучше сказать, акценты в революционно-демократической эстетике автор обнаруживает в статьях и рецензиях Щедрина 1868—1871 годов, и прежде всего в его программной статье «Напрасные опасения». Выдвинутые здесь Щедриным положения мы встречаем позднее в разных преломлениях и вариациях у других критиков журнала.

Это относится прежде всего к тому, что автор книги несколько торжественно называет «учением Щедрина о сознательной тенденциозности». Не знаю, следует ли именовать эти мысли Щедрина «учением», но во всяком случае неоспоримо, что в отделе критики «Отечественных записок» Щедрин упрямо подчеркивал значение позиции писателя, цельности и сознательности его мировоззрения.

Его легко понять. Щедрина удручало то, что общественная мысль пореформенной поры как бы начинает топтаться на месте, что общество, столько раз обольщавшееся надеждами и обескураженное новыми приступами реакции, впадает в апатию и тяготеет к элементарной «азбучности» и что литература в своих движениях протеста остается большей частью при прежних своих завоеваниях, не делает решительного шага вперед. Между тем время дает повод для новых раздумий и художественных обобщений. Появились «новые люди», молодая разночинная интеллигенция, революционно настроенная, жаждущая практического дела, желающая помочь своему народу. Как может обойти все это своим вниманием литература?

Именно с поисками нового, демократического героя,

«типов положительных и деятельных», связывал Щедрин прогресс сознательности, тенденциозность писателя, широту осмысления захваченных им явлений жизни. Эти мысли Щедрина имели серьезное значение для определения позиции журнала и были тем плодотворнее для литературы, что редактор «Отечественных записок» старался смотреть на дело не узко сектантски: положительными в его понимании типами были Пила и Сысойка в «Подлиповцах» Решетникова, но и князь Мышкин Достоевского.

М. Теплинский решил, однако, еще сильнее подчеркнуть значение деятельности Щедрина-критика, противопоставив с этой целью его «учение о тенденциозности» «реальной критике» Добролюбова. И тут нам придется не согласиться с автором монографии об «Отечественных записках».

Удивительно, как трудно бывает даже вполне объективному исследователю избежать соблазна расхвалить одного мыслителя за счет другого, не менее его достойного, или отдать должное одному верному взгляду, не унизив другой, не менее справедливый.

М. Теплинский с легкой укоризной говорит о том, что Добролюбов, рассматривая *объективный смысл* произведения, оставлял *субъективный замысел* писателя «как бы в тени». С уважением цитирует автор мнение об этом другого своего коллеги: «...Добролюбов и Чернышевский не смогли раскрыть во всем ее богатстве и сложности диалектику отношений объективного и субъективного элементов в художественном творчестве... Чернышевский и Добролюбов абстрагировали объективный элемент в художественных произведениях от общественных позиций и взглядов их авторов, от эстетических принципов, которые они исповедуют». Приведя это высказывание и поспешив согласиться с ним, автор удовлетворенно замечает: «Щедрин же занимал в этом вопросе более определенную и правильную позицию». Он «не удовольствовался только требованием правдивого изображения жизни» и выдвинул уже знакомое нам «учение» о сознательной тенденциозности. В свете этого «реальная критика» «Современника» кажется М. Теплинскому настолько превзойденной и отсталой, что, встретившись с ее рецидивами на страницах «Отечественных записок» в статьях Писарева или Цебриковой, он всякий раз мягко упрекает за это авторов.

Впрочем, странно, что М. Теплинский не видит в таком случае досадной непоследовательности и у самого Щедрина. Критикуя вполне тенденциозный и благородный по замыс-

лу роман Шеллера-Михайлова, Щедрин писал о благих намерениях автора: «Мы нимало не сомневаемся в этой благонамеренности и даже уважаем ее, но не можем не смешивать это отличное качество с талантливостью, особливо после довольно многочисленных попыток, доказывающих, что благонамеренность растет, а талант умаляется». Не оставляет ли здесь Щедрин «как бы в тени» субъективный замысел писателя?

Хочется заступиться за деятелей «Современника». Они никогда не были, думается, так просты, чтобы не придавать значения мировоззрению писателя, его идейным симпатиям и антипатиям. И если Добролюбов, выдвинув тезис «реальной критики», требовал от писателя прежде всего безусловной правдивости, то это не потому, что он забыл о «диалектике объективного и субъективного элементов» и пренебрегал авторской тенденцией. Слава богу, и им и Чернышевским написано на этот счет немало страниц. Сошлемся хотя бы на рецензию Чернышевского, посвященную пьесе «Бедность — не порок», или на рассуждение Добролюбова о том, что верность правде жизни не есть еще достоинство, но необходимое условие художественного произведения,— достоинство же определяется широтой взгляда автора и т. п. Тем не менее Добролюбов верно расценил, что как раз этого-то «необходимого условия» слишком не хватает в современной литературе, что общество еще не сыто правдой, и всюду, где мог, находил и поддерживал эту правду — у Островского, Гончарова, Тургенева, какова бы ни была их сознательная тенденция. Это помогло ему сделать важное эстетическое открытие: правда — в природе искусства, искусство не может лгать, а как только солжет, становится не искусством — ремеслом, фальшью. Оттого большой художник правдивым миром своих образов способен рассказать о жизни глубже и вернее, чем на то можно было рассчитывать, исходя из его теоретических понятий.

Щедрин не отказался от этих положений критики «Современника» и вопреки суждению М. Теплинского не «превзошел» их своим «учением о тенденциозности». Он понимал, что и верность правде, и сознательное мировоззрение равно важны для художника. Но иногда сами обстоятельства, состояние литературы и общества заставляют выдвинуть на передний план одну задачу, иногда — другую. Или, как объясняет рассказчик Фединьке Кротикову, негодующему на литературу, зачем она забивает мысль читателя будничными представлениями, а не обратится к предметам возвышенным:

«Зачем? да просто затем, что у всякого времени есть своя задача и свои способы для выражения этой задачи».

Возможность и необходимость обращения литературы к поискам положительных типов, в которых некогда потерпел такую неудачу Гоголь, Щедрин обосновывает «расширением арены правды, арены реализма». В статье «Напрасные опасения» он говорит, что служением правде проникнута вся «молодая литература». Таким образом, не надо понимать Щедрина так, будто кончилось время, когда от писателя потребна была правда жизни, и началось другое время, когда понадобился положительный герой и сознательная тенденция. Нет, именно победа реализма, признание правды жизни в качестве непременного условия искусства делает возможным появление нового героя, который лишь в этом случае будет не ходячей тенденцией, а живым лицом.

Щедрин-критик не нуждается в том, чтобы его оправдывать или возвышать, принижая значение других деятелей революционной демократии. В немногочисленных его статьях и рецензиях все выражено сильно, ярко, резко, все связано с конкретными обстоятельствами живой литературной борьбы, но никогда — в ущерб истине. Выступая за положительные начала жизни, он не даст повода упрекнуть себя в ложной идеализации или примирении с действительностью, а критикуя натурализм, не позволит ударить за его счет по реализму.

Однако справедливо будет сказать, что в отношениях с живой литературой умная критика Щедрина не всегда была так счастлива, как «реальная критика» Добролюбова. Беллетристика «Отечественных записок», при отдельных крупных достижениях, не оказалась все же в таком ладу с критикой, как когда-то художественный раздел «Современника». Литературные советы и прогнозы Щедрина не находили себе адекватного отзвука в литературе семидесятых годов. Это выразилось и в досадном несоответствии некоторых критических оценок и высказываний Щедрина. Так, он поддерживал за честную тенденцию Ожигину и Омулевского, хотя и видел все их художественные недостатки, но резко критически отнесся к «Анне Карениной» Толстого, воздержавшись, правда, от публичной с ним полемики.

Вероятно, исследователю не надо было обходить вопроса о том, почему в оценке этих книг Щедрин оказался не прав перед судом времени, и тогда автор, отдавая должное заме-

чательной критике Щедрина, не стал бы, возможно, унижать за ее счет «реальную критику» Добролюбова.

В чем Щедрин-критик оказался действительно неопровержим и чем он активно влиял на литературу — это своей борьбой за трезвый реализм и враждебным отношением ко всякой бессознательности, хаосу подробностей, натурализму. Поистине он уязвлял слепой натурализм, неосмысленное воспроизведение жизни с не меньшей силой и ядом, чем высокопарное идеальничанье ретроградных беллетристов.

Своей недолгой критической работой Щедрин оказал большое влияние на других критиков «Отечественных записок», прежде всего на Михайловского и Скабичевского. Лучшими своими статьями они обязаны тем основаниям, какие заложил Щедрин в отделе критики в первые годы существования журнала. Но в деятельности младших товарищей Щедрина сильнее сказывались слабые стороны социологии народничества, иллюзии, будто законам истории можно противопоставить субъективную волю личности.

Особенно проявилось это в деятельности Скабичевского. Желая похвалить его на современный манер, М. Теплинский говорит, что Скабичевский выступал «против натуралистической приземленности, за яркие, героические характеры в литературе», против «натуралистического бытописательства и мелкотемья». Едва заметный «пережим», осовременивание фразеологии делают Скабичевского как бы участником нынешних литературных споров, и так и ждешь увидеть двумя строками ниже слова «очернительство» и «лакировка».

Однако Скабичевский — не лучшая опора в нашем критическом наследии, и автор то и дело вынужден это оговаривать. Во многом Скабический оказался эпигоном революционных демократов, эпигоном Щедрина. А эпигоны опасны тем, что, хватаясь без разбора за положения, выдвинутые учителями, способны скомпрометировать самую верную мысль, доведя ее до абсурда. Скабичевский, скажем, с таким напором и яростью атаковал натурализм, что не заметил, как стал противником правдивого искусства вообще.

В своих «Беседах о русской словесности» Скабичевский писал: «...Искусство должно воспроизводить действительность не в том виде, как она есть сама по себе, а как она нам представляется». Он считал необходимым переместить искусство «с прежней почвы тщетной погони за

верностью действительности на почву верности нашим представлениям».

Приведя эти слова, М. Теплинский правильно говорит об идеалистическом характере положений Скабичевского, о том, что отказ от критерия правды жизни стирал всякое различие между прогрессивной и реакционной литературой. «Но вина критика все же не так велика...» — спешит автор ему на выручку. Дело, оказывается, лишь в том, что Скабичевский воспринял «учение о реализме, созданное классиками революционно-демократической критики, как оправдание и обоснование *натурализма*...» Это всего-то!

Осуждая субъективно-идеалистические формулировки Скабичевского, М. Теплинский призывает не просмотреть за ними некое «рациональное зерно». «Зерно» это состоит в том, что действительность, по мнению Скабичевского, должна выступать в искусстве «отнюдь не в виде фотографической копии», но «в измененном, трансформированном виде».

Сколько раз эта ложная дилемма служила лазейкой для неправды в искусстве! Как будто художнику нельзя изобразить жизнь, оставшись верным ей, не «изменяя» и не «трансформируя» ее, но в то же время не скатываясь и к «фотографии»? Как будто искусство фатально обречено на эти две невыгодные возможности?

Впрочем, все это теоретические восклицания и вздохи, а правота или неправота общих суждений критика лучше всего проверяется его отношением к литературной практике. В чем именно, в каких произведениях искусства находит он полезную «трансформацию» жизни и какие отвергает, пользуясь клеймом «фотографизма»?

В своих воспоминаниях Горький передает слова Чехова о том, что за двадцать пять лет он не прочитал ни одного дельного отзыва о своих рассказах, и лишь Скабичевский произвел на него однажды впечатление, написавши, что он, Чехов, умрет в пьяном виде под забором.

Прославляя народническую беллетристику «с тенденцией», ни Михайловский, ни Скабичевский долго не могли простить Чехову его объективности, которая казалась им безыдейностью и равнодушием, его «натурализма» и «протоколизма». Насколько же шире и глубже оказался Щедрин, который уже на склоне лет так горячо приветствовал новый талант, прочтя чеховскую «Степь»!

Все это говорится не для того, чтобы хоть сколько-то принизить значение критики «Отечественных записок» —

явления в своем роде замечательного,— но чтобы дать понятие о реальной сложности, о живых противоречиях, в каких развивалась деятельность демократического журнала. Можно было бы, вслед за М. Теплинским, подробнее рассказать о содержательных критических работах Михайловского, нашумевшей статье Протопопова, ярких обзорах Цебриковой. Да и у Скабичевского были свои удачи, о которых я не стал упоминать, считая более полезным поспорить с автором исследования там, где он ошибается.

«Отечественные записки», при всей их пестроте, были единым целым, были журналом с *направлением*. Каковы бы ни были ошибки и увлечения сотрудников журнала, руководимого Некрасовым и Щедриным, у них была одна цель, одно стремление — народные интересы, благо народа. Этой цельности облика журнала, определенности его «физиономии» немало способствовал литературный и личный авторитет Некрасова, а после его смерти — Щедрина. Сотрудники Щедрина по журналу хорошо знали его и верили ему, а он — при многих частных разногласиях — всегда чувствовал их товарищество. Потому такой бесстыдной ложью прозвучало правительственное сообщение 20 апреля 1884 года о закрытии журнала, где, учитывая огромный авторитет Щедрина, его изображали редактором, «не знавшим, что делается у него в журнале, одиночкой, не связанным со своими сотрудниками».

В отличие от «Библиотеки для чтения», которая при шумном и краткосрочном своем успехе была все же частной антрепризой Барона Брамбеуса, сделавшего журнал ареной самовыявления, зеркальным отражением самого себя, «Отечественные записки» всей своей судьбой были связаны с широким общественным и литературным движением в России той поры.

Рассказывая о последних днях журнала, задушенного полицией и цензурой, М. Теплинский говорит о волне сочувствия к журналу, поднявшейся в демократических слоях общества, о мужественных и трогательных выражениях солидарности с ним, о чувстве большой потери, овладевшем многими читателями «Отечественных записок». Короче и лучше других сказал об этом И. Ясинский: «С прекращением журнала погибала какая-то духовная родина...»

Но, как это обычно бывает, влияние «Отечественных записок» не исчезло без следа в день запрещения журнала.

Память о нем еще долго сохранялась в передовой части русского общества, образуя ту духовную традицию, которая не могла быть прервана и следы которой мы обнаружим не столько даже в народническом «Русском богатстве», сколько в возникшей на рубеже нового столетия марксистской нелегальной и подцензурной печати. Напомним, что в 1912 году Ленин писал в редакцию «Правды»: «Хорошо бы вообще от времени до времени вспоминать, цитировать и растолковывать в «Правде» Щедрина и других писателей «старой» народнической демократии».

Как еще мало и редко пользуемся мы этим добрым советом!

1967

РОМАН М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

1

> Где нет любви к искусству, там нет и критики. Хотите ли быть знатоком в художествах? — говорит Винкельман.— Старайтесь полюбить художника, ищите красот в его созданиях.
>
> *Пушкин*

В странную фантастическую лунную ночь после бала у сатаны, когда Маргарита волею магических чар встречается с ее возлюбленным, всемогущий Воланд просит Мастера показать ему свой роман о Понтии Пилате. Мастер не в силах этого сделать — ведь он сжег свой роман в печи. «...Этого быть не может,— возражает ему Воланд,— рукописи не горят». И в то же мгновение кот, привстав с толстой пачки рукописей, с поклоном протягивает мессиру аккуратный экземпляр погибшей книги.

«Рукописи не горят» — с этой верой в упрямую, неуничтожимую силу искусства умирал писатель Михаил Булгаков, все главные произведения которого лежали в ту пору в ящиках его письменного стола неопубликованными и лишь четверть века спустя одно за другим пришли к читателям. «Рукописи не горят» — эти слова как бы служили автору заклятием от разрушительной работы времени, от глухого забвения его предсмертного и самого дорогого ему труда — романа «Мастер и Маргарита».

И заклятие подействовало, предсказание сбылось. Время стало союзником Булгакова, и роман его не только смог явиться в свет, но и среди других, более актуальных по теме книг последнего времени оказался произведением насущным, неувядшим, от которого не пахнет архивной пылью. «Рукописи не горят». Прочтенная множеством читателей, вызвавшая немало споров, толков, вопросов и догадок, книга Булгакова стала жить своей жизнью в литературе.

Возникло даже что-то вроде «моды на Булгакова» со всеми крайностями, наблюдаемыми при такого рода поветриях. На вечера памяти Булгакова стекались толпы новых поклонников его таланта, журнал «Москва», где печатался его роман, невозможно было достать никакой ценою. Тут были, вероятно, издержки сенсационности, но был и серьезный художественный успех. Книга привлекла внимание многих думающих читателей. Известные советские писатели приветствовали публикацию романа, К. Симонов сопроводил ее своим предисловием. Переводы книги и отклики на нее появились более чем в двадцати странах мира: Англии, Венгрии, ГДР, Италии, Чехословакии, США, Франции, Норвегии и т. д.

На появление романа сочувственно отозвалась «Литературная газета», журналы «Сибирские огни», «Подъем» и другие.

Заметно обеспокоились лишь некоторые профессора литературы. До сих пор Булгакову не находилось места в их монографиях и стабильных курсах литературного процесса, как несколько раньше не находилось в них места Есенину, Бабелю или Цветаевой: чем сложнее, непривычнее творчество писателя, тем больше с ним хлопот и неприятностей. И они невозмутимо взялись объяснять читателю, что в нашей литературе есть и другие имена, есть более устойчивые и солидные репутации, так что Булгаков, обремененный многими противоречиями и предрассудками, заведомо уступает им как художник.

Худший способ изучения литературы — сравнивая двух талантливых писателей, попрекать одного из них достоинствами другого. Нет ничего проще, как, даже не обращаясь к разбору творчества Булгакова, указать на односторонность его таланта, субъективность его социальных критериев и эмоций, заметно сужавшую его художественный обзор, на его склонность к фантастике, мистицизму и т. п. В этом будет, должно быть, немало справедливого, но так и останется неясным, в чем же сила таланта Булгакова, что нового принес с собою этот писатель в русскую советскую литературу?

Не состоит ли первая обязанность критика в том, чтобы самому понять образный строй, замысел книги, прежде чем вынести о ней свой суд? Ведь если художественный, поэтический язык автора невнятен тому, кто имеет с ним дело, недоразумения тут неизбежны. Я думаю, надо любить талант писателя, чтобы верно оценить достоинства его книги,

а коли уж приходится говорить о его слабостях, то делать это надо без обидной самоуверенности или, тем паче, злорадства.

В этой попытке комментария к роману мне хотелось бы показать, что действительно ценного и замечательного находим мы в наследии писателя и чем может служить такой необычный, сложный роман, как «Мастер и Маргарита», живому делу нашей культуры.

2

Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить...

А. Блок, «Ямбы»

Перевертываешь последнюю страницу книги и еще не успеваешь дать себе отчет в своих впечатлениях, сопоставить и совместить разнообразные картины, наблюдения и мысли (чтобы угадать их общий смысл и единство, надо как бы немного отдалиться от них), но в ушах стоит гул голосов огромной толпы, теснятся в памяти лица, краски, звуки...

Люди в современных пиджаках и древних хитонах, в кепках и золотых шлемах с перьями, люди с портфелями под мышкой и с копьями наперевес, люди разных эпох и возрастов, профессий и состояний: писатель, бухгалтер, домоуправ, прокуратор Иудеи, первосвященник, кентурион, буфетчик Варьете, конферансье, вагоновожатый, литературный критик, римские воины, разбойники, мытари, совслужащие, актеры, администраторы, врачи, официанты, домашние хозяйки, следователи, шоферы такси, билетеры, милиционеры, продавщицы газированной воды, члены правления жилтоварищества, редакторы, медицинские сестры, пожарные — я, кажется, так и не сумею перечислить всех, а ведь здесь еще не поименованы главные лица и те, кого рискованно называть персонажами: дьявол и его свита, ведьмы, покойники, русалки, демоны и черти всех видов и мастей и, наконец, огромный говорящий кот с кавалерийскими усами. О да, тут есть от чего прийти в смущение литературному педанту!

Весь этот плотно населенный и ярко костюмированный мир, покоряясь воле автора, перезнакомившего героев друг с другом, чреват неожиданными встречами, превращениями, сближениями, калейдоскопом чудес, совершающихся на

самом заурядном, самом житейском фоне. Свободный, артистичный, легкий, но не легковесный, переливающийся избытком сил талант автора создает удивительный по темпу и разнообразию поток повествования. Веселый анекдот обрывается сценой ужаса, мистическая фантасмагория граничит с фарсом, а лирическая страница начинена, как порохом, взрывчатыми комическими подробностями. Вспомнишь одно — рассмеешься, другое — задумаешься, от третьего станет вдруг тоскливо, неспокойно на душе. Но, как всегда после встречи с истинным искусством — о веселом или невеселом оно рассказывает,— остается впечатление пережитого праздника.

В романе Булгакова, пусть и не все в нем отделано ровно и до конца, внимание любого читателя остановит, я думаю, его форма — яркая, увлекательная, непривычная. И мне не хочется спешить к итогу. Пускаясь в путь, я нарочно выбираю на этот раз не самую короткую, но более привлекательную и живописную дорогу. Быть может, она вернее выведет нас к цели, существенному содержанию романа. Ведь не зря же, прочтя последнюю страницу, испытываешь искушение перевернуть книгу и начать перечитывать сызнова, вслушиваясь в пение булгаковской фразы. «В тот час, когда уже, кажется, и сил не было дышать, когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо,— никто не пришел под липы, никто не сел на скамейку, пуста была аллея».

Помните ли вы этот закат на Патриарших? Солнце, которое, как живая и беспощадная сила, затопив Москву зноем, само изнемогло от жаркой своей работы и устало валилось за Садовое кольцо? И эту зловещую музыку безлюдья, предвещающую появление на сцене загадочного консультанта: «...никто... никто... пуста...» Здесь каждое слово на точном своем месте. Скажите: «Аллея была пуста» — и сразу погаснет магический свет, идущий из глубины фразы, все станет обычным, заурядным. «Пуста была аллея» — тут что-то загадочное, недосказанное, а в слове «пуста» — гулкая глубина и угроза.

Вот из этого-то сухого зноя и должен «соткаться» престранный господин — берет заломлен на ухо, одна бровь выше другой, трость, глаза разные... А рядом с этой мистической и волнующей загадкой — жанровая натура, быт, юмор, точность обыденных подробностей вплоть до физиологии ощущений томительно жаркого городского дня. Двое московских литераторов, ищущих тени под липами,— и

теплая абрикосовая вода в киоске и мучительная от нее икота.

А потом — странный разговор на скамейке, и с удивительной плавностью, почти без толчков и внешних скреп, повествование переходит в иной регистр: «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат».

Эти литые, словно из старинной бронзы, строки хочется помнить, выучить, твердить наизусть. Они как бы даже рассчитаны не на одно чтение глазами, но на торжественное произнесение вслух.

Уже в первых, кстати сказать, наиболее гармоничных и отделанных во всех частностях главах романа Булгаков без всякого насилия над нашим воображением сводит рядом высокое и низкое, временное и вечное: допрос прокуратором Иудеи бродяги-философа в голубом хитоне на балконе дворца в древнем Ершалаиме — и смех «какой-то гражданки в лодочке», скользящей по Патриаршим прудам; ужасная смерть Берлиоза — и кот, присевший на остановке трамвая и чистящий себе гривенником усы.

То, что автор свободно соединяет несоединимое: историю и фельетон, лирику и миф, быт и фантастику,— создает некоторую трудность при определении жанра книги. Основываясь на трудах М. М. Бахтина, ее уже пробовали называть *мениппеей.* Не берусь спорить. Но с тем же успехом ее можно было бы, вероятно, назвать комической эпопеей, сатирической утопией и еще как-нибудь иначе. Приблизит ли нас это, однако, к пониманию самой книги?

Вероятно, прав Толстой, считавший, что значительное искусство всегда создает и свои формы, не укладывающиеся в обычную иерархию жанров. Книга Булгакова — еще одно тому подтверждение. Для удобства словоупотребления годится сказать о ней и просто: роман. Но свободная, яркая и порой причудливая ее форма вобрала в себя весь запас мысли, настроений, жизненного опыта автора в ту пору, когда он эту книгу писал. А поскольку писал он ее долго и без надежды на скорую публикацию, обогреваясь самим процессом писания, видя в ней книгу-завещание, все, о чем думал и что пережил автор, выразилось в романе с большой полнотой и искренностью. Роман строился так, как улитка строит дом, примеривая его по себе и не оставляя пустот. В «Мастере и Маргарите» Булгаков нашел форму, наиболее адекват-

ную его оригинальному таланту, и оттого многое, что мы находим порознь в других вещах автора, как бы слилось здесь воедино.

Реалистическое мастерство Булгакова в бытовых сценах никем не ставится под сомнение. Но надо быть слишком скучным и постным человеком, чтобы не оценить и свободу фантазии автора, блеск его выдумки, заподозрить что-то сомнительное в поэтической легенде о страдании и смерти бродяги-философа Иешуа или в рассказе о том, как навестил Москву таинственный Воланд. Но, быть может, тут и впрямь сокрыта новая религиозность, апология чертовщины и мистики? Нет, это отголоски «вечных» сюжетов, знакомых литературе и фольклору многих стран и народов, к которым искусство прибегало всегда для решения своих философских и нравственных задач. В этом смысле роман «Мастер и Маргарита» связан с религиозностью и мистикой ничуть не больше, чем «Божественная комедия» Данте или «Фауст» Гёте, хотя никто не усомнится в «светском», или, лучше сказать, гуманитарном, человеческом содержании этих великих книг. Злые и добрые страсти людей издавна обретали плоть в персонажах народных апокрифов, библейских и христианских легенд, а искусство находило в этом благодарную почву для поэзии.

Одну из сильных сторон таланта Булгакова составляла редкая сила изобразительности, та конкретность восприятия жизни, которую называли когда-то «тайновидением плоти», способность даже явление метафизическое воссоздать в прозрачной четкости очертаний, без всякой расплывчатости и аллегоризма — словом, так, как будто это происходит у нас на глазах и едва ли не с нами самими. Булгаков обладал силой художественного внушения и мог сообщить читателю чувство, как будто он сам вслед за Берлиозом, тщетно цепляясь за злосчастный турникет, неудержимо съезжает на рельсы навстречу своей гибели; или мог так изобразить кота со стопкой водки в одной лапе и маринованным грибом на вилке — в другой, что мы готовы побиться об заклад, будто сами видели этот чудесный феномен природы и даже успели заметить, как недовольно топорщит он усы, смущенный, что его застали в столь непринужденной позе.

Легенда и вера в чудо питаются условностью и аллегоризмом. Вводя мистический и религиозный элемент, Булгаков тут же убивает его своей верностью житейским подробностям, а в результате отчетливо выявляется обобщенно-поэтический смысл книги.

Особой заботой автора была точность в колорите времени и места. Я говорю прежде всего о булгаковской Москве, Москве тридцатых годов. В этом романе Москва для Булгакова не просто место действия, не просто город, каких тысячи, но любимый, знакомый, исхоженный вдоль и поперек и ставший ему родным дом. После города детства — Киева, воспетого в «Белой гвардии», Булгаков принес поэтическую дань Москве. Он так привычно точен в городской топографии, что и сейчас нет, кажется, труда разыскать ту самую скамейку в сквере «у самого выхода на Бронную», на которой двое литераторов свели знакомство с таинственным консультантом, а потом вслед за Иваном проделать весь путь его погони по пятам зловещей шайки: из Патриаршего переулка на Спиридоновку, потом к Никитским воротам, затем на Арбатскую площадь, к улице Кропоткина, потом — переулком — на Остоженку... Москва — город, который привязывает к жизни мастера: здесь, в одном из арбатских переулков,— особняк с фонарем, где живет Маргарита, а где-то неподалеку — подвальчик в доме у застройщика, где он писал свой роман о Понтии Пилате... Сколько улиц, площадей и закоулков Москвы — самых знакомых, самых памятных, самых зовущих — успевает незаметно обойти Булгаков вместе с читателем своей книги. Александровский сад, Тверская, Арбат, Садовая, набережная Москвы-реки и, конечно, Патриаршие пруды. С каких только избранных точек не приглашает он взглянуть на город: с каменной террасы «одного из самых красивых зданий в Москве, здания, построенного около полутораста лет назад», где Воланд на закате солнца поджидает перед отлетом свою свиту,— легко угадать в этом описании Пашков дом, и с Воробьевых гор, откуда так хорошо виден «раскинувшийся за рекою город с ломаным солнцем, сверкающим в тысячах окон, обращенных на запад, на пряничные башни Девичьего монастыря».

Не диво, впрочем, что автор так хорошо знает Москву. Но отчего он так неоспоримо верно описывает древний Ершалаим, в котором никогда не был, с его висячими мостами, колоннадой Иродова дворца, мрачной Антониевой башней, площадями, храмом, шумными, грязными базарами и узкими, ломаными переулками Нижнего города? Конечно, он читал труды историков и археологов, знаком с географией и топографией древней Иудеи, но главное все-таки — *реализм воображения* Мастера, о котором мы уже говорили. Во всяком случае, кажется, что густой запах розового масла, бряцание лат, крики разносчиков воды в сожженном па-

лящим солнцем Ершалаиме писаны с натуры и не менее реальны, чем троллейбус, торгсин, представление в Варьете, дом писателей — Массолит и другие приметы Москвы тридцатых годов, за достоверность которых нам легче поручиться.

Во всем как будто несходны любимый город Мастера — Москва и ненавидимый Понтием Пилатом варварский Ершалаим. Но есть одна подробность в городском пейзаже Булгакова, которая художественно объединяет эпизоды, столь далеко разведенные в пространстве и времени. Все главные сцены действия, разговоры, картины сопровождают в романе два немых свидетеля, присутствие которых автор аккуратно отмечает. Лунный и солнечный свет, заливающий страницы книги,— это не просто эффектное освещение исторических декораций, но как бы масштаб вечности, позволяющий легче перебросить мост от душного дня 14 нисана в Ершалаиме два тысячелетия тому назад к четырем апрельским дням 193... года в Москве. Два небесных светила, попеременно льющих свой свет на землю, становятся почти участниками событий, действующими силами романа.

Жаркое предвечернее солнце на Патриарших прудах — и яркий круг, в который с отчаянием уперся глазами Понтий Пилат в минуту объявления им приговора, палящее солнце над выжженной Лысой горой в Ершалаиме... И лунный свет: полная луна, которая раскалывается на части для Берлиоза, поскользнувшегося на трамвайных рельсах; и луна над балконом римского прокуратора и в саду, где был зарезан Иуда; и лунная дорога в окне больницы, где томится Иван Николаевич; и бесконечная светлая лента, по которой в финале идут, дружески разговаривая между собою, Иешуа и Понтий Пилат.

Солнце — привычный символ жизни, радости, подлинного света — сопровождает Иешуа на крестном его пути как излучение жаркой и опаляющей реальности. Напротив, луна — это фантастический мир теней, загадок и призрачности — царство Воланда и его гостей, пирующих в полнолуние на весеннем балу, но, кроме того, и холодящий свет успокоения и сна. А вместе и дневное и ночное светила — два единственно неоспоримых очевидца и того, что произошло неведомо когда в Ершалаиме, и того, что случилось недавно в Москве. Ими ознаменована связь времен, единство человеческой истории.

И это лишь одно из образных соответствий, тайных перекличек и взаимных отражений, которые определяют художественную структуру книги.

3

...Бывают чудеса, в которых, по внимательном рассмотрении, можно подметить довольно яркое реальное основание.

Салтыков-Щедрин

В самой природе романа Булгакова есть нечто парадоксальное. В нем присутствует ирония — не как черта стиля или прием, но как часть общего миропонимания автора. Булгаков ошеломляет читателя новизной и непривычностью своего сюжета, да и самого подхода к событиям и людям.

В ходе жизни каждый из нас незаметно усваивает множество ходячих истин, готовых и не проверенных опытом представлений, наследственных предрассудков. Парадокс разрушает дидактику и рутину — и оттого его так любит искусство. Но есть два рода парадоксов. Одни демонстрируют лишь остроту и изобретательность ума автора. Другие же только поначалу кажутся парадоксами, смущая уравновешенный рассудок и обленившееся воображение. Привыкнув к ним, мы готовы признать за ними достоинства неоспоримых истин.

Реалистическое искусство спорит с предрассудком читателя, показывая ему необычность обычного, обычность казавшегося необыкновенным. Что можно представить себе чудеснее, необычнее истории Иисуса Христа, канонизированной церковью, ставшей главным религиозным догматом? Но писатель рассказывает ее так, как если бы речь шла о реконструкции реального эпизода истории, происшедшего в римской Иудее в I веке нашей эры и послужившего позднее поводом для легендарных толкований и религиозных канонов. Само неблагозвучие плебейского имени героя — Иешуа Га-Ноцри, столь приземленного и «обмирщенного» в сравнении с торжественным церковным — Иисус, как бы призвано подтвердить подлинность рассказа Булгакова и его независимость от евангельской традиции. Вспомним и то, как Иешуа у Булгакова жалуется на своего ученика Левия Матвея, который ходит с козлиным пергаментом, записывая за ним каждое слово, и все — неверно. «Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил»,— как бы заранее опровергает он будущий текст Евангелия. Да и сама судьба бродяги-философа, павшего жертвой религиозного фанатизма своих соотечественников и трусливого предательства

римского прокуратора, лишена у Булгакова привычных черт мифа. Со старой евангельской легенды снят религиозный покров чудесного. Мы видим здесь человеческую драму и драму идей. Но в отличие, скажем, от Эрнеста Ренана, желавшего в своем исследовании «Жизнь Иисуса» изобразить Христа как реальное историческое лицо, Иешуа у Булгакова прежде всего художественное создание, и сама его реалистическая «подлинность» — лишь способ поставить перед читателем насущные нравственные и философские вопросы.

Булгаков пользуется мотивами евангельской легенды в том же роде, как воспользовался ими когда-то Чехов в своем замечательном рассказе «Студент», который он назвал как-то любимым своим рассказом. В холодную весеннюю ночь, возвращаясь домой пустынным полем, студент Иван Великопольский встречает у костра двух женщин-огородниц и, греясь у огня, рассказывает им, как в такую же весеннюю ночь апостол Петр трижды отрекся от Христа и как его посетило тяжкое раскаяние. Случай и обстановка ли тому причиной или так внятно и красиво рассказывает студент, но только слышанное, должно быть, ими не раз в торопливом бормотании священника старое предание вдруг оживает и действует на двух женщин с той же неотразимостью, с какой обычно действует на людей высокое искусство. Старуха Василиса и ее дочь — забитая деревенская баба Лукерья — отчего-то смущаются и плачут, и студент понимает, что если Василиса всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра, то это значит, что прошлое связано с настоящим непрерывной цепью и что «правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...».

Так и у Булгакова — в необыкновенном и легендарном открывается по-человечески понятное, реальное и доступное, но оттого не менее существенное: не вера, но правда и красота. Зато в обыкновенном, житейском и примелькавшемся остроиронический взгляд писателя обнаруживает немало загадок и странностей.

Автор «Мастера и Маргариты» потешается над самодовольной трезвостью, которая спешит найти простейшее и бытовое объяснение непонятным ей явлениям. Понтий Пилат, пораженный проницательностью Иешуа, угадавшего его болезнь и предсказавшего ему избавление от приступа гемикрании, беспокойно допытывается: «Может быть, ты великий

врач?» — и тщетно ждет услышать подтверждение этой своей догадке. И точно так же собеседники Воланда хотят видеть в нем не более чем искусного гипнотизера, а развязный конферансье Жорж Бенгальский, улыбаясь «мудрой улыбкой», пытается успокоить публику Варьете тем, что маэстро просто прекрасно владеет техникой фокуса. Найдя такое конкретное и близко лежащее объяснение, люди обретают душевное равновесие, им как будто становится легче жить. Если же объяснение не находится сразу, они, как испуганный Варенуха, отделываются житейской и, по замечанию автора, «совершенно нелепой» фразой: «Этого не может быть!»

Иронический ум Булгакова бросает вызов этой уравновешенности и трезвости. И, вовсе не вербуя среди читателей сторонников суеверия или мистицизма, он требует от нас допущения: а что, если однажды апрельским вечером дьявол в самом деле посетил Москву? Случай неправдоподобный, что и говорить, но все же интересно узнать, кто и как стал бы реагировать на это непрошеное явление? Узнать это тем более поучительно, что люди, казалось бы столь непримиримые ко всякой чертовщине и мистике, легко уживаются со многим диковинным и необъяснимым в своем быту.

Булгаков обнаруживает подлинные чудеса и мистику там, где их мало кто видит,— в обыденщине, которая порой выделывает шутки постраннее выходок Коровьева. Это и есть основной способ, основной рычаг булгаковской сатиры, фантастической по своей форме, как сатира Щедрина, но оттого не менее реальной в своем содержании.

Вот, к примеру, Коровьев и Бегемот, назвавшись писателями, хотят проникнуть в ресторан Массолита, но их не пускают без удостоверения. Однако разве удостоверением определяется личность писателя, а не тем, что и как он пишет? «...Чтобы убедиться в том, что Достоевский — писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение? — негодует Коровьев.— Да возьмите вы любых пять страниц из любого его романа, и без всякого удостоверения вы убедитесь, что имеете дело с писателем». Но эту простую мысль трудно втолковать гражданке, стоящей на контроле, с ее почти мистической верой в силу кусочка картона с фотографией и печатью. Так разве это не суеверие своего рода?

Человеком, верующим в чудеса, неожиданно оказывается и такой трезво мыслящий мужчина, как председатель жилтоварищества Никанор Иванович Босой. Этот взяточник получает от Коровьева деньги за квартиру самым привычным

для себя и лишенным мистики способом. Но, попавшись, он иначе объясняет дело: «...Тут случилось, как утверждал впоследствии председатель, чудо: пачка сама вползла к нему в портфель».

Похоже, что бюрократы, врали, подхалимы, взяточники в деле изобретения «странностей» и чудес могут потягаться с нечистой силой. Воланд владеет тайной пятого измерения и скромную квартирку на Садовой способен раздвинуть до размеров необъятного зала. Но, оказывается, эти чудеса — не монополия всемогущего сатаны. Коровьев рассказывает об одном скромном гражданине, который, «получив трехкомнатную квартиру на Земляном валу, без всякого пятого измерения и прочих вещей, от которых ум заходит за разум, мгновенно превратил ее в четырехкомнатную», а далее собирался путем мошеннических обменов превратить ее в пятикомнатную и обязательно сделал бы это, если бы его деятельность не была своевременно пресечена.

В сущности, нечистая сила не способна выдумать ничего оригинального. Проделки Коровьева есть чаще всего лишь доведенные до очевидности и гротеска нелепости самой жизни. Когда по внушению «бывшего регента» бухгалтеры, курьеры, секретари солидного учреждения в разгар рабочего дня запевают «Славное море священный Байкал» и никак не могут освободиться от этого популярного напева, так что в конце концов грузовики увозят их, поющих, как на массовке, в клинику Стравинского,— это не более чем логическое следствие той мании организации кружков, которой был одержим в своей каждодневной деятельности заведующий филиалом.

Коровьев совершает как будто доподлинное чудо, когда по его воле за письменным столом заведующего филиалом остается один лишь «руководящий» костюм, исправно подписывающий бумаги,— чисто щедринский, кстати говоря, способ насмешки. Однако реальность и тут оставляет выдумку Коровьева позади. Потому что достойно удивления не то, что проделала с Прохором Петровичем нечистая сила, а то, что, вернувшись в свой костюм, заведующий одобрил все резолюции, которые костюм наложил в его отсутствие.

Целый сонм бытовых чудес и феноменов житейской мистики подмечает иронический взгляд Булгакова в тех достойных сатиры явлениях действительности, которые связаны с недоверием, страхом, подозрительностью и иными психологическими следствиями нарушений законности, отмеченных нашей памятью о 1937 годе. Приметы этого времени нена-

вязчиво разбросаны там и тут по страницам книги Булгакова.

Воланд — мастер устраивать таинственные исчезновения людей. И, освобождая для себя квартиру № 50, он посылает Берлиоза под трамвай, а Степу Лиходеева переносит волшебным образом в Ялту. Но, как вскользь роняет Булгаков, эта «нехорошая квартира» и прежде пользовалась дурной славой, потому что еще до появления Воланда из нее бесследно исчезали жильцы... И понятна мгновенная реакция Степы Лиходеева, который, едва увидев, как опечатывают квартиру погибшего Берлиоза и еще ничего не зная толком о его судьбе, привычно трусит и с огорчением вспоминает, что как раз недавно всучил Берлиозу статью для напечатания и вел с ним *сомнительный* разговор.

Следы той же атмосферы легко заметить в нервозной подозрительности Ивана, который в разговоре с иностранцем предлагает отправить в Соловки философа Канта, а попав в психиатрическую клинику, встречает доктора словами: «Здорово, вредитель!»; и в мгновенной отговорке преддомкома Босого, уличенного во взятке: «Подбросили враги»; и в зловещих фигурах клеветников и наушников — барона Майгеля и Алоизия Могарыча, польстившегося на квартирку Мастера; и в психозе подозрительности, вызванном в провинции слухами о шайке Воланда, когда, как о том рассказано в эпилоге, в Армавире один гражданин доставил в милицию черного кота, скрутив ему передние лапы зеленым галстуком, а в некоторых других городах оказались задержанными граждане, чьи фамилии были созвучны имени Воланда, а заодно и — «уж совершенно неизвестно почему — кандидат химических наук Ветчинкевич».

Жизнь полна, таким образом, странностей и чудес, к которым люди привыкли,— они ленятся или не решаются их замечать. Простейшее подтверждение этому — поведение кондуктора трамвая, на котором пытался прокатиться кот. Увидев, как он уцепился лапой за поручень и протянул гривенник за проезд, кондукторша «со злобой, от которой даже тряслась, закричала: «Котам нельзя!» «Ни кондукторшу, ни пассажиров,— комментирует Булгаков,— не поразила самая суть дела: не то, что кот лезет в трамвай, в чем было бы еще полбеды, а то, что он собирается платить!»

Парадоксы искусства — лишь отражение житейских парадоксов. Сделав как бы легкообозримыми явления, обычно числимые по ведомству мистики и чудес, автор в то же время сумел показать, как много странного и при-

зрачного скрыто под оболочкой примелькавшейся обыденности.

Мудрено ли, что «девственный» в отношении образованности Иван Николаевич не узнает на скамье у Патриарших прудов традиционного литературного Мефистофеля? Еще труднее угадать черта в его бытовом обличье — в облике Коровьева с его усишками и треснувшим пенсне, с грязными носками и в клетчатых панталонах: таким он явился когда-то Ивану Карамазову и с тех пор не тревожил воображение читателей.

Зато не составляет большого труда увидеть, как отравляют жизнь людей злоба, трусость, подозрительность, ложь в их конкретных, бытовых проявлениях, то есть все то, о чем в народе говорят: «чертова сила», «бес попутал»,— и Булгаков как бы разворачивает и материализует эту метафору в своем романе.

4

Эй, вы! Место! Идет господин Воланд! Дорогу, почтенная шваль, дорогу!

Гёте. Фауст.
Сцена Вальпургиевой ночи

У демона зла без счета имен, прозваний и кличек. Популярность этого персонажа в устных преданиях разных народов — неоспоримое свидетельство того, как часто приходилось людям иметь дело со злыми, разрушительными и враждебными им силами. Не умея их понять, а тем более справиться с ними, они находили для них пугающее и нелестное олицетворение.

Нам поневоле придется, следуя прихоти фантазии автора, пуститься в некоторые подробности демонологии, так что при чтении этих страниц суеверному читателю стоит осенить себя втихомолку крестным знамением, а остальным настроиться на слегка юмористический лад с тем, однако, необходимым минимумом серьезности, какой не даст пропасть существенной стороне дела.

Имя Faland — это значит «обманщик», «лукавый» — употреблялось для обозначения черта уже средневековыми немецкими писателями. Так что когда кассирша из Варьете в романе Булгакова, напрягая свою память, припоминает на

следствии, что таинственного мага, наделавшего переполоху в театре, звали как будто Фаланд, она не совсем ошибается. Столь близкий ему по созвучию Воланд, «господин Воланд», под этим самым именем появляется однажды в тексте «Фауста» как одно из иносказательных определений дьявола.

Но как бы ни были различны прозванья сатаны, главное по традиции его занятие неизменно: без устали сеет он соблазн, разрушение и зло, смущая добрых людей. И в этом смысле напрашивается самое легкое решение загадки, заданной Булгаковым читателю: быть может, автор имел в виду простое противоположение двух сил, извечно враждующих в мире, антитезу добра и зла, воплощенную на этот раз в фигурах Иешуа и Воланда?

Однако, присмотревшись внимательнее, можно с некоторым удивлением убедиться, что для такой безусловной, как тень и свет, антитезы Воланду не хватает, пожалуй, черных красок. К тому же автор слишком охотно предоставляет ему слово для объяснений и самооправдания.

«Не будешь ли ты так добр,— язвительно спрашивает Воланд посланца Иешуа,— подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и от живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?»

Этой апологии зла нельзя отказать в остроумии и даже диалектической ловкости. Но неужто автор и впрямь хочет нас уверить, что раз уже зло — неразлучный спутник жизни, реальности, нам ничего не остается, как только благодарить судьбу за то, что оно существует в мире? Неужели к этой безрадостной мысли клонится философия романа?

Впрочем, самые скорые догадки не всегда самые верные. И мы не спешим приписать автору сочувствие к словам «старого софиста», как назвал Воланда его собеседник.

А между тем непосредственное чувство говорит нам, что в булгаковской «нечистой силе» есть что-то неоспоримо привлекательное. Воланд обладает своим мрачным обаянием. Боюсь вымолвить, он даже симпатичен, и это чисто эмоциональное впечатление требуется как-то объяснить. Едва оправившись от первого испуга после злодейского убийства Берлиоза и еще досадуя вместе с Иваном на неудачу погони за таинственной тройкой, мы с удивлением замечаем, что

нам мало-помалу начинают нравиться участники этой шайки. Даже развязный и предприимчивый Коровьев при более коротком знакомстве с ним уже не кажется таким отталкивающим, как с первого взгляда. Еще более сочувствия вызывает угрюмый и немногословный Азазелло в крахмальном белье и с обглоданной куриной костью в кармашке, неумело, но настойчиво обхаживающий Маргариту на скамейке Александровского сада. Я уж не говорю про кота, появление которого на страницах книги всякий раз вызывает у нас улыбку, страхующую его от неприязни. Булгаковский кот — это целый характер: озорной, тщеславный, хвастливый, обидчивый, бесцеремонный и жеманный одновременно. Вспомним хотя бы, как хочется ему выглядеть джентльменом и блистать на балу в галстуке или как за ужином у сатаны он перчит и солит ананас, преамбициозно отвергая всякие попытки научить его приличным манерам: «...сиживал за столом, не беспокойтесь, сиживал!» А каков он, этот смиренник, с примусом в лапах присевший на камине и внутренне изготовившийся к сопротивлению перед штурмом квартиры № 50? «Не шалю, никого не трогаю, починяю примус,— недружелюбно насупившись, проговорил кот,— и еще считаю долгом предупредить, что кот — древнее и неприкосновенное животное».

Вся эта нежить и нечисть получила у Булгакова черты человеческих характеров, характеров комических, рельефных до осязаемости... и в чем-то неоспоримо приятных! В их поступках есть дерзкое озорство, но отнюдь не пахнет мстительным злонравием, и оттого читатель готов понять Маргариту, восклицающую в избытке чувств: «Милый, милый Азазелло!»

Сам Воланд исполнен неторопливого достоинства, спокойствия и мудрости. Загримированный автором под Мефистофеля, он в то же время мало напоминает традиционного демона зла, дьявола-искусителя. Тут к месту придутся слова Лермонтова:

...этот черт совсем иного сорта.
Аристократ и не похож на черта.

Чтобы понять своеобразие трактовки Булгаковым Воланда, надо заглянуть в литературную родословную героя. Роман «Мастер и Маргарита» пронизан бесчисленными отголосками гётевского «Фауста», и преемственная связь Воланда с Мефистофелем очевидна. Но мы бы ошиблись, если бы

решили, что Воланд у Булгакова — лишь новое имя для того же характера, вариация знакомой мысли.

Мефистофель у Гёте — зол, эгоистичен, безнравствен. С иезуитской усмешкой он вкрадывается в доверие, орудует посредством вероломства, соблазняет грехом и с наслаждением губит попавшие в его сети невинные души. Он бросает Фауста в низкую чувственность, приводит его к лжесвидетельству, заставляет Гретхен совершить преступление — утопить своего ребенка, подсыпает яд ее матери, убивает благородного Валентина — и пакостно злорадствует, глядя на дела рук своих.

Но рядом с Мефистофелем в сложных соотношениях подчинения ему и соперничества с ним возникает у Гёте фигура Фауста — воплощение жажды познания, господства над природой, всемогущества человека, вознамерившегося открыть все тайны вселенной и познать всю низость и величие жизни. Фауст заимствует у Мефистофеля могущественную силу, но это не сила зла и разрушения, а власть познания и исследования. Порыв к всеведению и всезнанию слишком долго считался первородным грехом и злом мира. Гёте реабилитировал его, оставив дьяволу область деятельного зла, но отняв у него привилегию познания, отданного им человеку.

«Фауст» Гёте, как известно, в свою очередь восходит к фольклорным источникам — «Народной книге о Фаусте» Шписа (1587) и другим, еще более далеким преданиям о талантливом средневековом ученом, которого молва нарекла магом и волшебником. Герой этих легенд едва ли не ближе Воланду, чем сам Мефистофель. В трактате Леонгарта Турнейсена (1583) перечислены дарования магов, которые «понимают кое-что в философии, как, например, доктор Фауст».

Обращает на себя внимание, что тут дана как бы полная опись чудес, какие будут совершены в Москве булгаковским Воландом. Эти маги, говорит Турнейсен, могут «силой своего колдовского искусства превратить все, что человек держит в руках, в нечто иное, а также доставить в назначенный час и в условленное место любое известное лицо, как бы далеко оно ни находилось, да и сами они могут мгновенно переноситься, куда им только заблагорассудится. Могут они, кроме того, так рассказать все, что говорилось о них в их отсутствие, как если бы они сами присутствовали при разговоре и слышали его...» А в книге Шписа Фауст поражает студентов тем, что приводит им цитаты из безвозвратно погибших от

времени, огня и воды комедий Плавта и Теренция. «Все очень этому удивились,— сообщает доверчивый биограф Фауста,— и спросили его, откуда он знает, что стояло в этих комедиях. На это он заметил, что они вовсе не пропали и не погибли, как это думают...» Тут, пожалуй, остается лишь воскликнуть: «Рукописи не горят!»

Словом, Воланд у Булгакова способен проделать все то, что приписывает доктору Фаусту старинная легенда. Но если вглядеться попристальнее, можно узнать в булгаковском герое и некоторые черты более позднего Фауста классической трагедии. Не будет преувеличением сказать, что Воланд как бы соединяет в себе дьявола Мефистофеля и мага Фауста с его страстью к исследованию и познанию.

В Воланде, каким он написан Булгаковым, явствен мотив деяния, протеста против рутины жизни, застоя, предрассудков. В своих московских похождениях он как бы осуществляет программу, какую задает Мефистофелю у Гёте господь бог в «Прологе на небесах»: «Человеческая деятельность усыпляется слишком легко. Безусловный покой часто делается людям дороже всего, а потому я охотно посылаю им в товарищи даже чертей, с тем чтобы они подстрекали их и возбуждали»[1].

Заметим, что Мефистофель у Гёте — не столько, однако, посланец благой силы, сколько повелитель теней, соблазнитель и разрушитель. Не зря Фауст бросает ему укор, что «вечному движению и спасительной творческой деятельности» он противопоставляет свой «ледяной чертов кулак». Воланд Булгакова не таков. Как ни взгляни, он дает пример куда большего благомыслия и благородства, даже, я бы сказал, неожиданного морализма.

Князь тьмы, дьявол, сатана, вельзевул, черт — у этой публики издавна были две основные роли, два призвания. Одно — смущать добрых людей, вводить их в искушение, соблазнять, пускаться в разрушительное злодейство. Другое, более достойное,— служить палачом порока, воздавать за грехи: недаром в аду к котлам с кипящей смолой приставлены, как известно, черти. Дьявол, по обыкновению, сам губит человеческую душу и сам же эту погубленную им душу с вожделением казнит и наказывает.

Воланд как бы намеренно суживает свои функции, он

---

[1] Мы цитируем «Фауста» в старом прозаическом переводе А. Д. Соколовского (СПб, 1902), не отличающемся большими художественными достоинствами, но ближе передающем текст оригинала.

склонен не столько соблазнять, сколько наказывать. В самом деле, чем по преимуществу заняты он и его присные в Москве, с какой целью автор пустил их на четыре дня гулять и безобразничать в столице?

Слишком многих задели действия злодейской шайки, отдающие, как было признано на следствии, «совершенно явственной чертовщиной, да еще с примесью каких-то гипнотических фокусов и отчетливой уголовщины...». Одни погибли, другие натерпелись страху, третьи оказались в сумасшедшем доме. Но нельзя сказать, между тем, что наказания эти пали на головы вовсе безвинных жертв. Напротив, почти всегда читатель воспринимал их как должное. Они смущали резкостью и легкостью расправы, как будто дьявол, обремененный своим всемогуществом, не всегда умел рассчитать силу удара, но, в общем-то, отвечали естественному чувству справедливости. И едва ли не после каждой проделки Воланда читатель, улыбнувшись, мог сказать про себя: «И поделом!» Потому что все пострадавшие в этой необыкновенной истории из-за происков нечистой силы пострадали, кажется, не совсем зря.

Иван Николаевич наказан безумием за плохие и фальшивые стихи, Степа Лиходеев — за безделье и разврат, преддомкома Босой — за взяточничество, Варенуха — за ложь, Семплеяров — за двоеженство, заведующий филиалом — за бюрократизм, дядя Берлиоза — за то, что он хапуга, буфетчик — за жульничество, Аннушка — за корысть, барон Майгель — за доносы... Разве что Берлиоз — невинная жертва сатанинских проказ. Но, быть может, все-таки и в этом есть доля справедливости. Самодовольный болтун, чужой искусству, слишком он важничал, слишком гордился тем, что все превзошел, слишком чванился своим рассудком — и за это потерял голову... Что и говорить, эта дьявольская шутка жестока, да ведь надо чем-то потешиться и сатане? Тем более что большой потери со смертью Берлиоза литература, как видно, не понесла. Помудревший и отрезвевший Иван Николаевич рассуждает так: «Важное, в самом деле, происшествие — редактора журнала задавило! Да что — от этого журнал, что ли, закроется?.. Ну, будет другой редактор и даже, может быть, еще красноречивей прежнего!»

Но пусть даже убийство Берлиоза останется на совести Воланда (если у дьявола есть совесть), зато во всех других случаях он морально безупречен.

Сам Воланд и его свита нимало не скрывают, что едва

ли не во всех своих действиях они руководствуются добродетельными и даже назидательными целями.

Изгнание Степы Лиходеева из его квартиры основательно мотивировано спутниками Воланда.

«Вообще они в последнее время жутко свинячат,— говорит о Степе Коровьев.— Пьянствуют, вступают в связи с женщинами, используя свое положение, ни черта не делают, да и делать ничего не могут, потому что ничего не смыслят в том, что им поручено. Начальству втирают очки!

— Машину зря гоняет казенную! — наябедничал кот, жуя гриб».

Неудивительно, что после этого компетентного обсуждения пороков Степы приговор следует незамедлительно, и чудесная сила уносит директора Варьете за тысячу верст и заставляет его растерянно озираться на ялтинском молу.

Нечто подобное происходит и с администратором Варенухой. «Хамить не надо по телефону,— отчитывает его Азазелло.— Лгать не надо по телефону. Понятно? Не будете больше этим заниматься?» Фагот-Коровьев разоблачает двойную жизнь важного и самодовольного гражданина Семплеярова, публично выводя его на чистую воду при его супруге и любовнице. Волшебная мазь Азазелло, одарившая чудной красотой Маргариту, превращает ее соседа, плотоядного Николая Ивановича, в борова, тем самым как бы проявляя его свинячью суть. А тот же Азазелло, стиснув холодными и твердыми, «как поручни автобуса», пальцами горло «чумы Аннушки», заставляет вернуть похищенную ею бриллиантовую подковку и обращается при этом к ней со словами отеческого внушения: «Ты, старая ведьма, если когда-нибудь еще поднимешь чужую вещь, в милицию ее сдавай, а за пазуху не прячь!»

Выходит, нечистая сила в романе Булгакова вовсе не склонна заниматься тем, чем по традиции она бывает поглощена,— соблазном и искушением людей. Напротив, шайка Воланда защищает добропорядочность, чистоту нравов, и как забавна и неожиданна эта апелляция к авторитету милиции в устах беса Азазелло! (Я так и вижу, как усмехнулся довольный получившимся эффектом Булгаков, сочинив эти строки.)

Собственно, только одна сцена в романе — сцена «массового гипноза» в Варьете — показывает дьявола вполне в его исконном амплуа искусителя. Но Воланд и здесь поступает точь-в-точь как исправитель нравов, или, иначе сказать,

как писатель-сатирик, что весьма на руку придумавшему его автору. Он обнажает низкие вожделения и страсти лишь затем, чтобы заклеймить их презрением и смехом, а тем самым убить. На сенсационном представлении в Варьете у него нет по отношению к людям и тени злорадства. Он будит у толпы инстинкты жадности и заставляет зрителей хватать летящие дождем денежные бумажки, он разогревает женское тщеславие последними парижскими модами, но не ради того, чтобы погубить грешные души. Напротив, кажется, что он брезглив к порокам людей, приобретенным ими в земной жизни и без всякого его участия. Когда он испытывает публику на жестокость и Фагот отрывает голову болтливому конферансье, а сердобольные женщины требуют опять поставить ее на место, великий маг говорит с интонацией усталого понимания: «Ну что же... они — люди как люди... Ну легкомысленны... ну что же... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди...— и громко приказал: — Наденьте голову».

Как-то мало напоминает этот задумчивый гуманист безжалостного беса преисподней!

И уж совсем вразрез с ожиданиями читателя идет то, что у Воланда и его спутников есть еще и желание помочь добрым людям, попавшим в беду, обиженным судьбою. Ведь не кто другой, как они, соединяют Мастера и Маргариту, возвращают мастеру его погибшую рукопись, так что для главных героев романа это не демоны зла, но скорее ангелы-хранители. В их поведении проглядывает порой нечто рыцарское, и нет ничего удивительного, что, когда колдовские черные кони уносят их из Москвы, непрезентабельные участники Воландовой шайки обретают графически четкий облик героев старой немецкой баллады: скачет, тихо звеня золотой цепью, темно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим лицом, и мы с трудом узнаем в нем «втирушу-регента», самозваного переводчика Коровьева; а рядом — закованный в стальные доспехи Азазелло и бывший кот Бегемот, «лучший шут, какой существовал когда-либо в мире», обернувшийся худеньким юношей, демоном-пажом.

Так самобытно переосмыслен Булгаковым образ Воланда-Мефистофеля и его присных. Антитеза добра и зла в лице Воланда и Иешуа не состоялась. Нагоняющий на непосвященных мрачный ужас Воланд оказывается карающим мечом в руках справедливости и едва ли не волонтером добра.

Теперь нам легче понять смысл многозначительного эпиграфа к роману, заимствованного Булгаковым из трагедии Гёте: «...Так кто ж ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Не лишено интереса то обстоятельство, что в «Фаусте» эти слова Мефистофеля несли совсем иной смысл, чем тот, какой они получили, будучи повторены на заглавной странице романа «Мастер и Маргарита».

У Гёте слова Мефистофеля звучали лишь как ловкая увертка опытного спорщика. Дело в том, что «благо» в устах дьявола — это и есть зло. Припомним продолжение знаменитого диалога, где Мефистофель договаривает все до конца. «Как понять эту загадку?» — спрашивает Фауст, имея в виду как раз слова, вынесенные Булгаковым в эпиграф, и слышит цинический ответ: «Я дух, все отрицающий, и, поступая так, бываю совершенно прав, потому что все существующее кончает непременно погибелью, вследствие чего лучше было бы, если бы оно не существовало совсем. На этом основании все, что вы называете грехом, разрушением или, короче говоря, злом — моя настоящая стихия».

Дьявол, по обыкновению, лукав. «Благо», о котором он было заикнулся, для него — гибель всего живого. Но у Булгакова слова о силе, «что вечно хочет зла и вечно совершает благо», несут иной смысл, лишенный оттенка мрачной иронии и более близкий буквальному. Автор «Мастера и Маргариты» как бы не желает понимать дьявольскую насмешку Мефистофеля. Он берет для своего Воланда эти слова всерьез — как девиз его деятельности.

В самом деле, что значат в применении к Воланду слова: «вечно хочет зла»? Это значит, что Воланд воплощает в себе стихию сомнения, отрицания, скептицизма — свойства, кстати говоря, вовсе не одиозные для Булгакова-сатирика. Но какой смысл имеет тогда признание, что, даже пожелав зла, он «вечно совершает благо»? А тот, что в контраст к холодному и наглому Мефистофелю зло для героя Булгакова (теперь уже, кажется, можно назвать так Воланда) — не цель, а средство, средство справиться с людскими пороками и несправедливостью. Воланд разбивает рутину жизни, наказывает подлость и неблагородство, унижает прохвостов, мелких и грязных людишек — плутов, мошенников, наушников, хапуг, и оттого самым парадоксальным и непредвиденным для читателя образом выступает в конечном счете едва ли не слугою добра.

5

> Играя предательскую роль в голгофской казни, государство нанесло себе самый тяжелый удар. Полная неуважения к власти легенда одержала верх и обошла мир. В этой легенде предержащие власти играют гнусную роль, обвиняемый прав, а судьи и полиция соединяются вместе против правды.
>
> *Эрнест Ренан. Жизнь Иисуса*

По внешней видимости главы о Иешуа и Понтии Пилате, трижды прерывающие современное повествование, живут в романе отдельной, самостоятельной жизнью. И, по правде говоря, мы готовы помириться с ними даже в таком качестве — настолько ярки по краскам и правдивы эти сцены, такой запас новых мыслей и душевных впечатлений они с собою несут. Однако, строже обдумывая значение этих «вставных глав» в общей структуре романа, начинаешь улавливать их единство с целым. Философский роман, а именно так мы вправе назвать «Мастера и Маргариту», движим не столько интересом действия, единой сюжетной интриги, сколько развитием авторской мысли, способной найти себе опору в эпизодах, внешне далеких друг от друга. Так что, следя за поединком Понтия Пилата с бродягой-философом Иешуа Га-Ноцри, а потом становясь свидетелями его ужасной казни, мы оказываемся в кругу тех же проблем добра и зла, бессилия и могущества человеческой воли, какие занимали автора в рассказе о московских похождениях Воланда. Только здесь из плана современно-бытового они переключены в план историко-легендарный, развиты, осложнены новыми мотивами и оттенками мысли.

С самим Воландом мы в этих главах не встретимся — и это нельзя счесть случайностью. Похоже, что автор оберегает своего мрачного героя, боясь, как бы на него не пала слишком густая тень гонителя добра, и оттого старательно прячет его за кулисами действия на страницах, посвященных гибели Иешуа.

А казалось бы, какой соблазн для беллетриста представить трусливое предательство Понтия Пилата как внушение сатаны! Тем более что сам Воланд определенно утверждает, будто присутствовал на балконе у прокуратора и в саду, когда он с Каифой разговаривал...

Булгаков искушает воображение читателя лишь одной

вскользь оброненной деталью. Ожидая в сумерках известия о погребении Га-Ноцри, прокуратор начинает вдруг испытывать непонятный страх и почему-то вздрагивает, взглянув на пустое кресло, на спинке которого висит его плащ. «Приближалась праздничная ночь, вечерние тени играли свою игру, и, вероятно, усталому прокуратору померещилось, что кто-то сидит в пустом кресле».

Но за вычетом этой мимолетной подробности, которая к тому же психологически так полно мотивирована, что может показаться лишенной всякого оттенка мистики, мы не находим следов присутствия Воланда в главах о Иешуа. Это еще раз подтверждает удивившую нас было сначала благосклонность Булгакова к Воланду. Если в Иешуа воплощена идея добра, то придется признать, что Воланд относится к своему извечному антагонисту на редкость почтительно и, я бы сказал, дружелюбно. Ведь это он, дьявол, пытается убедить Берлиоза, что Иешуа действительно существовал, и сам начинает рассказывать легенду, продолжение которой мы узнаем из спасенных тетрадей Мастера.

Однако достойное примечания отсутствие Воланда в сценах, посвященных Иешуа Га-Ноцри, важно еще и в другом смысле: Булгаков не может позволить Понтию Пилату ту уловку оправдания, будто он скверно поступил не по своей воле, точно бес его толкнул под руку. Он оставляет прокуратора один на один с Иешуа, предъявляя нравственный счет только к его человеческой совести и лишая его всякой защиты перед судом времени.

Вот он сидит неподвижно в своем тяжелом кресле, пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат, и, мучимый нестерпимой головной болью, смотрит исподлобья на стоящего перед ним в ссадинах и синяках арестанта. В руках прокуратора огромная мощь власти, он наводит слепой страх на окружающих, слуги боятся приступов его ярости. Ему кажется, что он всесилен: его дворец окружает бдительная стража, за ним когорты римских воинов, легионы конных и пеших. По малейшему его зову приходит в действие тайная полиция во главе с молчаливым человеком в капюшоне — Афранием...

Но сейчас ему предстоит убедиться, что все это — ничто, что он слаб, труслив и жалок, что ему надо презирать и стыдиться себя. И докажет ему это неловкий, торопливый и с испугом глядящий на него, но с наивной уверенностью отвечающий — ничтожный бродяга в разорванном голубом хитоне.

Тот, кто читал книгу Булгакова, вспомнит, конечно, боль-

шую террасу в саду, простор колоннады (ласточка прочерчивает ее наискось из конца в конец, чтобы мы ощутили ее объем), пение воды в фонтане, густой, душный запах розового масла и мучимого своей гемикранией прокуратора в кресле на мозаичном полу, а сбоку — секретаря, записывающего допрос на пергаменте и время от времени изумленно оглядывающегося на дерзкого арестанта.

Понтий Пилат, монотонно ведущий допрос, неожиданно чувствует силу, стоящую за нищим философом, силу спокойно и в упор выговариваемой истины. И это вызывает у прокуратора невольное уважение.

Он еще пробует, правда, заглушить это впечатление с помощью дешевой риторики, бросая Иешуа вопрос: «Что такое истина?» — этот прославленный в веках возглас фарисейства. Он еще пытается посмеяться над наивностью Га-Ноцри, упорно и вопреки всему твердящего, что человек — добр, и отбивается привычной ссылкой на условность всякой морали и относительность всякой истины. Но в тайне души он уже знает, что бродяга в чем-то прав...

Понтий Пилат, моральный суд над которым как будто заранее предрешен, рассмотрен Булгаковым изнутри как сложная и в своем роде драматическая фигура. Он не чужд раздумий, человеческих чувств, живого сострадания. Ему явно не хочется губить попусту жизнь Иешуа. Бродячий философ с его смелыми и непривычными уху прокуратора речами нравится ему, его интересует: любопытно в самом деле взглянуть на человека, свободного от внутренних запретов и табу, которые всегда над тобой тяготеют, бесстрашно и просто выговаривающего вслух то, от чего привычно цепенеет душа. Пилат готов запрятать его к себе в Кесарию Стратонову, спасти от фанатизма соотечественников и сделать чем-то вроде своего придворного мудреца.

Однако всему своя мера. Пока Иешуа проповедует, что все люди добры, Пилат склонен снисходительно взирать на это безвредное чудачество, плоды детского идеализма. Он готов спустить ему и то, что бродяга слишком много знает о нем такого, в чем не решился бы признаться себе сам прокуратор: что он одинок, замкнут, тяжело и, может быть, безнадежно болен, что он устал править ненавистным ему Ершалаимом и окончательно потерял веру в людей.

Но вот подследственный из Галилеи неосторожно коснулся верховной власти и опрометчиво заявил, что будет время, когда власти кесарей не будет над людьми. И участь его решена.

Пилата пронзает острый страх, что он доверительно беседует с государственным преступником. Перед его внутренним взором появляется плешивая голова кесаря в золотом венце и гнусавый голос тянет слова: «Закон об оскорблении величества...» На этом рубеже кончается терпимость и либерализм Пилата.

Прокуратор уже знает, что он не сможет переступить через себя, что он жалок и бессилен, что страх перед кесарем больше его самого, и он отдает Иешуа на смерть. Но он еще пытается вести торг со своей совестью, еще пробует склонить Иешуа на компромисс, чтобы сохранить ему жизнь. Своими вопросами он хочет незаметно подсказать арестанту ответы, которые облегчили бы его участь. Он намекает, подмигивает, выручает, но Иешуа, словно отказываясь его понимать, упорно и слепо, не склоняясь к малейшей сделке с совестью, идет навстречу верной гибели. Какая досада! Ему бы немного уступить, промолчать, слукавить, но наивный арестант твердит свое: «Правду говорить легко и приятно» — и тем лишает прокуратора надежды спасти его.

Всесильный прокуратор уже весь во власти страха, он теряет остатки гордого достоинства и спокойствия. «Я твоих мыслей не разделяю»,— с суетливой поспешностью восклицает он. И в ужасе, что его заподозрят в сочувствии к крамольным идеям, кричит, спеша опровергнуть опасное пророчество Иешуа, будто настанет царство истины: «Оно никогда не настанет!» Страшный этот крик должен заглушить спокойный, ровный и непобедимый голос истины. Понтий Пилат кричит так не только в расчете на длинные уши. Он пытается убедить, успокоить самого себя, сохранить привычное равновесие. Для него одна защита — не верить в конечный приход справедливости, в истину, потому что иначе он — пропал. Он пропал, ибо давно приучил себя думать, что его единственный долг на земле — славить кесаря, не оглядываясь в прошлое, не думая о будущем. Вера в грядущее торжество справедливости подрывает этот короткий расчет.

Приходится признать, что храбрый воин, умный политик, человек, обладающий неслыханной властью в покоренном Ершалаиме, склонен к постыдному малодушию. Сначала он трусит перед тенью кесаря, опасается доноса, боится погубить свою карьеру, потом, неожиданно для себя, робеет перед Иешуа, колеблется, путается, желая и не решаясь его спасти. После того как Иешуа уже безнадежно скомпрометировал себя опасным выпадом против власти кесарей, Понтий Пилат делает последнюю попытку ему помочь и, перешагнув через

собственную слабость, пробует уговорить Каифу помиловать безвредного мечтателя. Но религиозный фанатизм еще страшнее и упорнее фанатизма гражданской власти, и прокуратор пасует перед первосвященником. Сознавая, что совершает ужасное преступление против совести, он соглашается казнить Иешуа.

Его трусость стоит рядом с предательством, ибо он внутренне сочувствует несчастному бродяге. И даже когда уже все свершилось и гроза смыла следы страшной казни на Лысой горе, автор не выпускает Пилата из клещей психологического анализа, бесконечно растягивая эту пытку совести.

Ведь это Пилат у Булгакова пытается облегчить последние страдания Иешуа на кресте, посылая через Афрания секретный приказ добить его копьем. И он же с помощью тайной службы мстительно убивает предателя Иуду и позорит синедрион, веля подбросить за ограду дворца первосвященника проклятые тридцать тетрадрахм. Как видим, он берет на себя и исполняет именно то, что хотел, но не смог сделать ученик Иешуа Левий Матвей, желавший хлебным ножом избавить от крестных мук учителя, а потом отомстить за него предателю Иуде.

Но нет и не может быть морального выкупа за предательство. Понтий Пилат зря надеется в кровавой мести Иуде очистить себя и облегчить свою вину. В его душе как бы живут и борются между собой оба ученика Га-Ноцри — верный Левий и предатель Иуда. Но, убив одного, он не обретает доверия другого. Прокуратор пробует уговорить Левия поехать к нему в Кесарию и, как прежде самому Иешуа, сулит свое покровительство, но наталкивается на решительный отказ: «Нет... ты будешь меня бояться. Тебе не очень-то легко будет смотреть в лицо мне, после того как ты его убил». Это первое наказание прокуратору и первое — со стороны — подтверждение, что совесть его навсегда запятнана и что ему не ждать прощения.

Трусость — главная беда Понтия Пилата. Но неужели бесстрашный на поле боя воин, всадник Золотое копье — в самом деле трус? И отчего Булгаков так настаивает на этом обвинении? «Трусость, несомненно, один из самых страшных пороков»,— слышит во сне Понтий Пилат слова Иешуа. «Нет, философ, я тебе возражаю: это самый страшный порок!» — неожиданно вмешивается и говорит уже в полный свой голос автор книги. Почему же обычная сдержанность изменила здесь Булгакову и заставила его, нарушив условность рассказа, вынести личный приговор своему герою?

Прокуратор не хотел зла Иешуа, трусость привела его к жестокости и предательству. Иешуа не может его осудить — для него все люди добры. Но Булгаков осуждает без пощады и снисхождения, осуждает потому, что знает: не так опасны люди, поставившие своей целью зло — таких, в сущности, немного,— как те, что словно бы и готовы споспешествовать добру, но малодушны и трусливы. Страх за себя делает неплохих и лично храбрых людей слепым орудием злой воли.

Парадокс, много раз отмеченный искусством: мужественный воин, герой на поле брани бывает порой слаб и жалок в обыденной жизни — робеет, теряется, едва на него повысят голос. А дело в том, что в ратном бою он не одинок: здесь правота общего порыва, плечо товарищей по оружию. «На миру и смерть красна»,— говорит пословица. А вот быть храбрым в одиночку, отстаивать свою правоту, поддерживаемую лишь собственным чувством справедливости,— на это способен только человек настоящей силы духа и высокого самосознания. Бессознательная храбрость такого испытания не выдержит.

Трусость — крайнее выражение внутренней подчиненности, несвободы духа, и, раз смирившись с ней, от нее уже трудно отделаться. Она продолжает подчинять себе человека даже на пороге смерти, когда это выглядит особенно нелепо. Ну что, казалось бы, Понтию Пилату поступить на этот раз свободно, прислушавшись к голосу совести? Ведь прокуратор тяжко болен, он с вожделением думает о яде, который прекратит его страдания, и готов окончить счеты с земной жизнью, а все же жалко трусит перед кесарем, по инерции признавая его лишь волю над собой.

Оттого-то не зло, само по себе слепое и маломощное, а трусость, которая легко покоряет человека злу, делает его безвольным орудием в чужих руках — самое тяжкое проклятие для Булгакова. Человека умного, смелого и благожелательного она способна превратить в жалкую тряпицу, обессилить и обесславить. Единственное, что может его спасти,— внутренняя стойкость, доверие к собственному разуму и голосу своей совести.

Об этом, по мысли Булгакова, и должен напомнить нам арестант, стоящий со связанными руками перед креслом могущественного прокуратора. Бродяга-философ крепок своей наивной верой в добро, которую не могут отнять у него ни страх наказания, ни зрелище вопиющей несправедливости, чьей жертвой становится он сам. В нем, в Иешуа,— воплощение чистой идеи добра, упорной и неизменной веры, сущест-

вующей вне обыденной мудрости, вопреки наглядным урокам жизни.

Эта идея добра, увы, должна показать свою слабость в житейской практике: святая — она не защищена, благородная — она терпит беду. Иешуа не устает твердить, что все люди добры и даже Иуда, предавший его,— «очень добрый и любознательный человек». Но уже в слове «любознательный», отмечающем излишнее любопытство соглядатая, скользнула легкая тень булгаковской насмешки над доверчивой близорукостью морали всепрощения.

Слабость проповеди Иешуа — в ее идеальности. Понтий Пилат отдал его в руки палачей, Марк Крысобой бил бичом, другие «добрые люди» улюлюкали ему вслед на площади, когда прокуратор объявлял приговор. Но Иешуа упрям, и в абсолютной цельности его веры в добро есть своя сила. Огромный, жестокий и звероподобный, с изуродованным германской палицей лицом Марк Крысобой не кажется ему безнадежным: это лишь несчастный, обиженный судьбою и оттого ставший жестоким человек. «Если бы с ним поговорить... я уверен, что он резко изменился бы»,— мечтательно произносит Иешуа.

Эта вера в то, что злых людей нет на свете и каждого человека можно удержать добрым словом от дурного поступка, слишком часто спотыкается на каменистой дороге жизни, оказывается обманутой и немощной. Сам Иешуа не в силах спасти жизнь хотя бы самому себе, убедив своей проповедью Понтия Пилата, готового его выслушать. А великан Крысобой с ним, верно, и разговаривать не станет. Что же касается Иуды, то он имел случай целый вечер проговорить с ним, но ведь это не удержало его от самого черного предательства. Нет, не изустной проповедью добра может быть спасен свет.

Что и говорить, Булгакову близка исповедуемая его героем вера в добрую природу человека, в конечное торжество справедливости. Но он вовсе не разделяет утопических надежд достичь этого лишь усилиями благородного внушения и проповеди или хотя бы ценой великой жертвы, самоотверженного примера. Автор «Мастера и Маргариты» не годится в правоверные ученики Иешуа — он смотрит на жизнь земнее, реальнее, жестче. В прекрасной и человечной проповеди Иешуа не нашлось места для наказания зла, для идеи возмездия. Булгакову трудно с этим примириться, и оттого ему так нужен Воланд, изъятый из привычной ему стихии разрушения и зла и как бы получивший взамен от сил добра в свои руки меч карающий. Воланд словно чувствует над собой

власть Иешуа и, подчиняясь ей, переносит в ближайшую реальность закон справедливости. Но еще прежде ученик Иешуа Левий Матвей вопреки заветам учителя захочет немедленно покарать смертью предателя Иуду и не сделает этого лишь потому, что его уже опередит тайная служба прокуратора. Булгаков не хочет ждать, пока идея справедливости сама собою завоюет сердца, он торопит возмездие предательству.

Столь же как будто утопична и другая идея философа Га-Ноцри, которая так напугала прокуратора: его вера в то, что «всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть». Эти слова невыносимо слышать римскому наместнику. «На свете не было, нет и не будет никогда более великой и прекрасной для людей власти, чем власть императора Тиверия!» — громко, напоказ, словно защищаясь, кричит Понтий Пилат. Но этот яростный крик лучше всего выдает его неуверенность и поражение.

Беззащитный и слабый в земной жизни и личной судьбе, Иешуа велик и силен как провозвестник новых человеческих идеалов. По-своему рассказав легенду о Христе, Булгаков выделил в ней мотив христианского социализма, демократических тенденций, свойственных, как указывают историки, раннему христианству и столь разнообразно преломившихся в дальнейшей истории человечества. В отличие от евангельского Иисуса, уклончиво заявлявшего: «Богу — богово, кесарю — кесарево», Иешуа у Булгакова не знает компромисса с римской властью, а возникающее в его мечтах «царство истины и справедливости» имеет скорее социальный, чем религиозный характер. Вот почему и сама сцена казни, изображенная Булгаковым с наглядностью очевидца этого события, во многом независима от церковной традиции.

...Давно разошлась толпа любопытных, солдаты истомились от жары и скуки, солнце стало спускаться над Лысой горой, а на столбе, распятый и сжигаемый солнцем, доживает последние свои минуты Иешуа Га-Ноцри, так безрассудно веривший в добро. Бессильно свесив набок голову в размотавшейся чалме, мучимый слепнями, это умирает не всесильный и наутро воскресший бог, но смертный, немощный человек, пошедший до конца за свои убеждения, принявший за них крестную муку и тем придавший им непобедимую силу. Содержание этого образа все растет, поднимается в своем зна-

чении, и за той позорной казнью в Ершалаиме мы различаем в тумане двух тысячелетий взошедшего на костер Джордано Бруно, и казнимую Жанну д'Арк, и пять теней повешенных на кронверке Петропавловской крепости — длинный ряд жертв, принесенных человечеством на его пути к справедливости и истине как выкуп за медленное и нелегкое их признание. Эти люди хотели остаться верными себе и своей идее, которая казалась их современникам слишком новой, дерзкой или опасной, и они должны были заплатить за нее своей жизнью и тем обеспечить своему делу посмертную славу.

Вот почему Иешуа, при всем своем бессилии, так силен и непобедим, вот почему одно воспоминание о нем, погубленном и забытом, приводит в содрогание всемогущего прокуратора и навечно приковывает к себе его «исколотую совесть». Нет, не только религиозного проповедника и реформатора видит в нем автор. Образ Иешуа у Булгакова воплощает в себе свободную духовную деятельность вообще.

Поэт-пророк, презираемый, оскорбляемый, гонимый, непонятый, побиваемый каменьями,— старая тема поэзии, давшая неувядаемые строфы в лирике Пушкина и Лермонтова.

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды...

В Иешуа Га-Ноцри Булгаков видит такого пророка, вышедшего «до звезды» и опередившего свое время своей проповедью.

Так в перспективе времени возникает проблема духовного могущества в сравнении с авторитетом предрассудка, могуществом силы, в сущности говоря, та же проблема, которая занимала Булгакова и в биографии Мольера, и в пьесе о последних днях Пушкина.

Понтий Пилат всесилен, он так высоко вознесен над бродягой Иешуа, что может вовсе пренебречь им и волен в его животе и смерти. Но это видимое могущество, которому, кажется, нет границ и предела,— лишь миг в исторической судьбе человечества. И, напротив, кругом несчастный, беспомощный и бессильный спасти себя Иешуа обладает непонятной властью, признать которую заставит время.

Тут мы начинаем понимать, какой тайный и мстительный смысл имеет неожиданный приступ тоски, охватившей прокуратора во время допроса, когда он понял, что арестанту несдобровать. «Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные. «Погиб!..» Потом — «Погибли!..» И какая-то

совсем нелепая среди них, о каком-то бессмертии, причем бессмертие почему-то вызвало нестерпимую тоску».

Позвольте, о чем идет речь, кто же «погиб»? Погиб, бесспорно погиб в этот миг не пожелавший себя спасти крохотным лицемерием Иешуа. Но отчего же тогда — «Погибли!..»? Откуда этот панический возглас, это множественное число, объединившее судью и подсудимого? Или прокуратор Иудеи, посылая Иешуа на казнь, гибнет вместе с ним?

Да, именно так, он гибнет в эту минуту, и гибнет навсегда, проклятый сознанием человечества сын короля-звездочета всадник Понтий Пилат. Вот отчего так отравляет его покой мысль о бессмертии, явившаяся ему впервые неведомо почему во время допроса и заставившая его похолодеть на солнцепеке.

Понтию Пилату суждено бессмертие, это неоспоримо. Имя его, пятого прокуратора Иудеи, останется в веках, тогда как имена четырех его предшественников умрут в человеческой памяти и их сможет назвать вам разве дотошный историк. Но это не то бессмертие, какое Понтий Пилат мог бы пожелать себе. Всадник Золотое копье — он остался в памяти людей не тем, чем сам в себе гордился: не подвигами на поле брани, не могуществом власти, не мудростью политика. В длинном ряду поколений его имя стало проклятием, символом фарисейства и трусости, неразрывно связанное с именем погубленного им человека. «Мы теперь будем всегда вместе,— говорил ему во сне оборванный философ-бродяга...— раз один, то, значит, тут же и другой! Помянут меня, сейчас же помянут и тебя!» Но лучше бы не знать Пилату такого бессмертия!

Тема всесилия творчества, посмертного и прочного торжества духовной деятельности не однажды возникает в булгаковском романе в разных поворотах и регистрах, от трагических до фарсовых. «Достоевский бессмертен!» — развязно орет кот, опровергая, при полном сочувствии автора, трезвое замечание гражданки, проверяющей пропуска в Массолите, что Достоевский, насколько ей известно, умер. А бездарный поэт Рюхин мучится черной завистью, глядя на памятник Пушкину: «Повезло, повезло!.. стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...» Тут уже ревнивое чувство к бессмертию поэта переходит, похоже, в зависть и к позорной славе его убийцы Дантеса. На худой конец Рюхин готов прицепиться к бессмертию гения и въехать в века хотя бы так.

Мольер и Людовик XIV, Пушкин и Николай I, Пушкин и

Дантес, Иешуа и Понтий Пилат — вот эти стоящие попарно в памяти Булгакова имена, где одни, получившие бессмертие как заслуженную награду от человечества, оделяют им как позорным клеймом других. Королю Франции было бы не слишком приятно узнать, что его имя спустя века люди чаще всего вспоминают по случаю юбилеев его придворного комедианта. Объект гонений и насмешек, камер-юнкер Николая Павловича делает сто лет спустя всемогущего императора второстепенным персонажем своей биографии. И Понтий Пилат готов на любое искупление, чтобы освободить себя от этой тягостной славы погубителя бродяги-философа из Галилеи, от ига позорного бессмертия.

Упрямая сила искусства, истины, творческого духа неизбежно прокладывает себе дорогу и торжествует в жизни, какие бы преграды, большие и малые, ни лежали на ее пути. Вот почему одним концом связанная с проблемой добра и зла, таинственной тенью Воланда, история Иешуа и Понтия Пилата другим своим концом прямо ведет нас к разгадке судьбы Мастера и его возлюбленной.

6

Но ты, мой бедный и окровавленный мастер! Ты нигде не хотел умирать — ни дома и ни вне дома!

Булгаков.
Жизнь господина де Мольера

Герой, чьим именем назван роман, появляется лишь где-то в середине первой части книги, и явление его внезапно и странно: в больничном халате, пугливо озираясь, он заглядывает в палату Ивана Николаевича с балкона, окружающего по фасаду клинику Стравинского.

В описании внешности героя вдруг промелькнет что-то отдаленно знакомое: «бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми». Это похоже на попытку скрытого автопортрета — совсем другое лицо и в то же время очень знакомое. Будто записанное художником поверху полотно: снимите верхний слой красок, промойте холст — и вы увидите профиль автора «Дней Турбиных». То же можно сказать и обо всей истории жизни мастера, превратностях его судьбы: за ними угадывается немало личного,

выстраданного, биографического, но преображенного искусством и возведенного, как говорили в старину, в «перл создания».

Такая близость к герою, доставляющая свои выгоды, должна была в чем-то и стеснять писателя, привыкшего рельефно обрисовывать типы обозримой со стороны натуры, и оттого его главный герой — чуть условен, расплывчат, будто намеренно растушеван, чтобы не слишком напоминать своего создателя, а вместе с тем удержать и воскресить мир личных впечатлений и переживаний автора. В фигуре мастера меньше живой плоти, реальных подробностей, чем то привычно нам у Булгакова. Окруженный реальным бытом, мастер в то же время высоко вознесен над ним. Но некоторая условность и бесплотность героя искупается поэтической значительностью двух мотивов, двух тем, питающих этот образ: творчества и любви. Булгаков назвал свой многолюдный и многослойный роман именами мастера и его возлюбленной. И это не просто название, но как бы и посвящение, не только дань сюжетной роли двух героев, но выражение задушевной стороны жизни автора.

В посторонних глазах мастер должен казаться человеком «не от мира сего». Он весь во власти воображения, способного вызвать из немоты тысячелетий тени Иешуа и Понтия Пилата. Работа, творчество — всепоглощающая его страсть.

Летят за окнами квартирки в доме у застройщика дни и недели, стремительно сменяют друг друга времена года: то вырастут сугробы у забора и заскрипит снег под окнами, то солнце заглянет в подвал, и потекут весенние потоки, угрожая залить тихий приют, и расцветет во дворе куст сирени,— а мастер не поднимет головы над рукописью.

Он в вечной тревоге, в волнении не успеть, в беспокойстве о том, чтобы лучше сказать свое слово. Роман не сулит ему скорого признания и успеха; его награда — в другом. Ему суждено пережить лишь одну, кратчайшую минуту своего торжества, гордости тем, что он верно угадал своих героев и воскресил угасшее прошлое. «О, как я угадал! О, как я все угадал!» — обрадуется он, услышав рассказ Бездомного о Понтии Пилате.

Мастер упорно отклоняет от себя честь зваться писателем-профессионалом. Но это не скромность, а гордыня. То, ради чего он пишет, для него не беллетристика, не средство заработка или сочинение «на потребу», а род подвижничества, добровольно принятого обета. С настороженным и едва ли не враждебным чувством относится он к писательской корпора-

ции, к профессиональной литературной среде. Еще не зная стихов Ивана Николаевича, он отчего-то заранее убежден, что они отчаянно плохи («чудовищны»,— неожиданно соглашается Иван), и умоляет его бросить писать. Он почти обижается, когда его собеседник признает в нем собрата по перу.

«Вы писатель?» — с интересом спросил поэт.

Гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:

«Я — мастер...».

Мастер для Булгакова — больше, чем писатель. Слово это объемно, оно гулко отзывается разными оттенками смысла. В нем слышно уважение к образцовому умению, совершенному владению ремеслом. Но не только это. Есть в нем и оттенок посвященности, служения некой высшей духовной задаче, начисто чуждой той праздной жизни *возле* искусства, какую ведут литераторы за столиками «Грибоедова» или в коридорах Массолита. В каком-то смысле мастером можно было бы назвать и Иешуа.

Некоторые подробности внешности мастера — его черная засаленная шапочка с вышитой Маргаритой желтой буквой «М», символика молчаливых жестов и то, что он скрывает свое имя,— заставляют уловить в слове «мастер» и еще один, неожиданный для читателя, дальний исторический отголосок. «Мастер» — слово, бытовавшее в обществе «свободных каменщиков», масонов начала прошлого века. Среди напечатанных впервые в 1933 году документов декабриста Батенькова Булгаков мог прочесть его «Записку о масонстве», в которой, между прочим, говорилось: «Масоны сохраняют предание, что в древности убит злодеями совершенный мастер, и надеются, что явится некогда мастер, не умом только перешедший через смерть, но и всем своим бытием. Такое предание, должно быть, весьма не новое, и составляет стимул надежды на высшее на земле просвещение и цивилизацию, на освобождение от неотвратимого жала смерти при шествии судеб человеческих к свету и правде через тьму и рожденную в ней отрицательную природу зла...»[1].

Не должна ли напомнить нам эта легенда рассказ о казненном на Лысой горе философе Иешуа, получившем вторую жизнь две тысячи лет спустя под пером мастера? Я не вижу ничего невероятного в том предположении, что Булгакову,

---

[1] Цитирую по кн.: Воспоминания и рассказы деятелей тайных обществ 1820-х годов. М., 1933, т. II, с. 118.

живо интересовавшемуся в те годы русской историей, могла попасть в руки книга о декабристах с рассказанным в ней масонским преданием. Но если даже тут простое совпадение, не следует пренебрегать им. Быть может, оно поможет нам понять тот торжественный, необыденный смысл, каким насыщено у Булгакова слово «мастер».

Презрение к жалкой суете и тщеславию, гордость своей задачей, сознание того, что добрая и смелая человеческая мысль никогда не погибнет и не угаснет, восхищают нас в мастере. Непрерывна нить духовной культуры, настоящее связано с прошлым бесконечной цепью, и стоит, как говорил Чехов, дотронуться до одного ее конца, как дрогнет другой.

Ближе вглядываясь в мастера, мы найдем в нем черты, родственные Иешуа: верность убеждениям, неумение, даже вопреки затаенной робости и страху, скрывать правду, внутреннюю независимость, так сильно вредящую его личному благополучию. Подобно бродяге из Галилеи, мастер чутко откликается на человеческое страдание, боль. «...Я, знаете ли, не выношу шума, возни, насилий и всяких вещей в этом роде,— говорит он Ивану Николаевичу.— В особенности ненавистен мне людской крик, будь то крик страдания, ярости или какой-нибудь иной крик».

Но мы бы поторопились, если бы сочли мастера слепым последователем Иешуа. В одном, и очень важном, моменте они решительно расходятся. Герой Булгакова не разделяет идеи всепрощения, ему трудно поверить в то, что всякий человек добр и надо забывать людям любую обиду. Оттого, наверное, он, рассказавший нам о бесконечной доброте Иешуа, сам находит себе покровителя и заступника в могущественном дьяволе — Воланде.

Вспомним, как странно реагирует мастер на скорбное повествование Иванушки об ужасной смерти Берлиоза. Его глаза вспыхивают злобой. «Об одном жалею, что на месте этого Берлиоза не было критика Латунского или литератора Мстислава Лавровича!» — восклицает он в приступе непонятной ярости. Какое уж тут христианское прощение... Пожалуй, с самим Воландом недругам мастера показалось бы както уютнее!

Да и то сказать, мастеру было за что возненавидеть этот мирок. Пока он сидел в своем подвальчике с пером в руках, одной его заботой было сладить со своим романом, «угадать» героев, вдохнуть жизнь в свою книгу. Но романы пишутся, чтобы их читали; настает день, когда книге надо явиться в

свет, показаться перед людьми, и как трудна бывает порой ее дорога к читателям!

У врат литературного мира мастера встречает секретарь редакции Лапшенникова со «скошенными к носу от постоянного вранья глазами». Беседующий с ним редактор больше интересуется безупречностью биографии автора, чем его рукописью, и задает мастеру «идиотский вопрос»: кто это надоумил его «сочинить роман на такую странную тему»? Рукопись читают близкие к журналу критики, и уже после того, как Лапшенникова возвращает автору его книгу, объяснив, что вопрос о ее публикации «отпадает», в газетах появляются статьи, клеймящие ненапечатанный роман. Критик Ариман бранит книгу мастера за попытку «апологии Иисуса Христа», литератор Лаврович призывает «ударить, и крепко ударить, по пилатчине», а Латунский превосходит всех своей грубостью, поместив статью под ядовитым названием «Воинствующий старообрядец». (Булгакову почти ничего не пришлось здесь выдумывать: у него под руками был достаточный материал рапповской критики такого рода. 298 враждебно-ругательных отзывов о своей писательской работе собрал в альбоме вырезок автор «Дней Турбиных».)

Немудрено, что, подобно Максудову из «Театрального романа», впервые попав в мир литературы, автор вспоминает потом о нем «с ужасом». В нем кипит ненависть к Лапшенниковой и Ариману, Лавровичу и Латунскому. Пережив трагедию непризнания, преследований в литературной среде, мастер не может легко смириться и простить своих недругов. Он мало похож на праведника, христианина, страстотерпца. И не оттого ли в символическом конце романа Иешуа отказывается взять его к себе «в свет», а придумывает для него особую судьбу, награждая его «покоем», которого так мало знал в своей жизни мастер?

Но книга должна пережить своего создателя — ведь «рукописи не горят». И хотя главный враг мастера — Латунский куда ничтожнее и мельче Понтия Пилата, гонителя Иешуа, а сама проблема, будучи перенесена в близкую современность, решается Булгаковым в ином, более частном и скромном, плане, мы различим в рассказе о судьбе мастера пульсацию знакомой мысли: подлинная духовная сила неизбежно одолеет и докажет свою правоту. Что бы ни случилось, книгу мастера еще будут читать люди, а Латунский получит по заслугам от потомства: его имя будет окружено презрением, и никогда не простится ему его злобный навет.

Но утешительность этой веры в будущее не заглушает бед

и тревог настоящего. И пока справедливость не пришла, пока не настал ее срок, что может поддержать уставшего, ослабевшего мастера? Вера в важность своего труда. Внутренняя стойкость. И верность, любовь хотя бы немногих, хотя бы ее одной, Маргариты, которая поможет поверить, что ты живешь не напрасно, утешит и охранит в минуту смятения и растерянности.

Как этого мало! — воскликнем мы. Как ненадежна, хрупка такая гарантия жизни и творческого труда! Да, это так. И сам автор, наверное, сознавал, что это так. Но в иных случаях — это все.

Любовь является к мастеру как неожиданный дар судьбы, спасение от холодного одиночества. Теперь их двое, и ничто уже, кажется, не может быть страшно им, пока они вместе. Широко и свободно льется лирическая речь Булгакова:

«За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви! Да отрежут лгуну его гнусный язык!

За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!»

Булгаков словно предвкушает радость рассказать о любви поэтической и вдохновенной, любви с первого взгляда, «как только в романах бывает».

Женщина в черном весеннем пальто, несшая в руках «отвратительные, тревожные, желтые цветы», поразила мастера необыкновенным, никем не виданным одиночеством в глазах. Только что они шли чужие друг другу шумной Тверской среди тысяч других незнакомых людей и вдруг оказались одни в скучном, кривом переулке, где не было ни души... Почти физически ощутим этот переход от гудящего многолюдья улицы к настороженному безмолвию. «Любовь выскочила перед нами,— вспоминает герой,— как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих. Так поражает молния, так поражает финский нож!»

Чудо то, что во всем этом рассказе о заурядном уличном знакомстве нет ни одной пошлой, избитой интонации. Прозвучит низкий, со срывами женский голос: «Нравятся ли вам мои цветы?» И неожиданно прямой, лишенный тени заигрывания ответ мастера: «Нет». Двум одиноким людям, как будто давно ждавшим этой встречи, незачем притворяться. И летят в грязную канаву желтые ветки мимозы, а Маргарита, спасаясь от постылой жизни с нелюбимым мужем в готическом особняке, спасает и его, мастера.

Явившаяся как внезапное озарение, мгновенно вспыхнув-

шая любовь героев оказывается долговечной. В ней мало-помалу открывается вся полнота чувства: тут и нежная влюбленность, и жаркая страсть, и необыкновенно высокая духовная связь двух людей.

Женщина, ставшая «тайною женою» мастера, возникает в его жизни очень вовремя. И не для того только, чтобы готовить по утрам кофе и красиво накрывать завтрак на овальном столе. Подобно Левию Матвею, она готова бросить все по дороге, как когда-то сборщик податей бросил в пыль свои деньги и как она сама бросила цветы в канаву, чтобы идти за мастером и, если надо, погибнуть с ним вместе. Ее вера в роман о Понтии Пилате — настоящий подвиг верности. Она — его единственный читатель, его сочувственный критик, его защитник и наследница, и пока она с мастером — пусть все латунские на свете захлебнутся в бессильной ярости — он не смят, он работает, он напишет великую книгу!

Нежное, благодарное чувство внушает нам автор к этой женщине, и, надо думать, не зря: верность в любви и стойкость в творчестве для Булгакова, в сущности, явления одной природы. Не оттого ли мастер и его возлюбленная так хорошо понимают друг друга?

Тщетно будет потом мечтать Маргарита, чтобы время пошло вспять и чтобы все снова «стало как было». Никогда не вернутся больше эти дни их недолгого счастья в подвальчике у застройщика, заполненные работой мастера над романом и ее любовью к нему.

Маргарита не может отвести от мастера грозящих ему невзгод. Но покуда хватает сил, она пытается бороться с его ужасной и непонятной болезнью, отравляющей всю их жизнь. Что это за болезнь? Откуда она пришла? Мастер называет ее *страхом*... «Холод и страх, ставший моим постоянным спутником,— рассказывает он Ивану,— доводили меня до исступления», «...страх владел каждой клеточкой моего тела».

Мастера одолевают мрачные предчувствия. Темными осенними вечерами к нему приходит тоска и давит его подобно спруту. В такую минуту он бросает в огонь рукопись своего романа. И только Маргарита может еще облегчить ему эти приступы зловещей болезни, только она способна поддержать в нем волю к жизни и не дать угаснуть слабому огоньку надежды. И она выхватывает из печи остатки обуглившейся рукописи, чтобы сохранить жизнь лучшей части души мастера — его роману.

С болезнью мастера трудно бороться потому, что она не относится к роду индивидуальных душевных недугов. Ведь

указания на сходную болезнь мы найдем и у драматурга Афиногенова в пьесе «Страх», и у Леонида Леонова в драме «Метель». Этот страх возбуждали носившиеся в воздухе бациллы подозрительности, недоверия, ожидание внезапного ночного стука в дверь — то есть те приметы времени, которые мы относим теперь к атмосфере репрессий, нарушений законности в конце тридцатых годов.

Вот почему Маргарита способна бороться с болезнью мастера лишь до какой-то черты, за которой и она бессильна. Единственное, что еще в ее власти, это разделить уготованную ему судьбу до конца. Но однажды, простившись в полночь с мастером и пообещав прийти на другое утро, она не находит его в подвальчике у застройщика. «Да, я вернулась, как несчастный Левий Матвей, слишком поздно!» — осыпает себя упреками Маргарита. (Левий и Маргарита — эту параллель не случайно проводит Булгаков.)

Куда, однако, исчез мастер ноябрьской ночью из своей квартирки? И почему он снова, зябко переминаясь в пальто с оборванными пуговицами, оказался в январе под окнами своего дома? Где провел он эти три долгих месяца? И почему, услышав звуки патефона, которые неслись из его подвальчика, он круто повернул со двора и пошел пешком через морозный город в клинику Стравинского?

Тут много недоговоренного и смутного, о чем можно только догадываться. Ясно одно: окончательно погубила мастера статья Латунского, прочтя которую находчивый Алоизий со странной добавкой к имени — Могарыч (то ли это отчество, то ли фамилия, то ли указание на род занятий?) живо смекнул, что можно, не прилагая больших усилий, освободить для себя квартирку мастера. Похоже, что автор не слишком даже и гневается на Алоизия, понимая, что по его понятиям тот иначе поступить не мог. В конце концов, печатная ябеда ведет порой к последствиям худшим, чем та, что сочиняется малограмотным прощелыгой в одном экземпляре. Во всяком случае, мерзкое чувство страха приходит к мастеру как раз после чтения им статей о своем романе.

Но, может быть, мастер просто трус и заслуживает того самого суда, каким наказан в романе за трусость Понтий Пилат? Нет, трусость и страх, при видимой родственности этих понятий, совсем не одно и то же. Мастер не труслив. Страх может довести его до безумия, но не толкнет к малодушному бесчестью. Потому что трусость — это страх, помноженный на подлость, попытка сохранить покой и благополучие любой ценою, хотя бы и уступками совести.

Мастер никогда не поступится своей совестью, честью. И все же страх разрушительно действует на человеческую душу, в особенности на душу художника. Он вызывает отвращение к своему труду, апатию, тошнотворное чувство затравленности. Еще вчера гордившийся своим романом мастер охладевает к любимой работе и готов ее возненавидеть. Он не хочет вспоминать о романе, чтобы не причинить себе боль, и после трехмесячной отлучки из дому, отравленный страхом, добровольно отправляется в клинику Стравинского — самое удобное место для тихих размышлений и откровенных разговоров с такими же безумцами, как он сам. Страшна эта апатия мастера, угнездившееся в его душе равнодушие, ужас удовлетворения четырьмя стенами палаты для человека, мечтавшего обойти и объехать весь земной шар, все перевидеть и узнать самому...

Но Маргарита сопротивляется этому оцепенению души, она не хочет смириться с гибелью мастера. Страх, внушающий покорность и бессилие, она пытается рассеять и победить своим мужеством и верностью. Громко заклинает она судьбу: «За что это, за что? Но я тебя спасу, я тебя спасу».

И чтобы не напрасна была эта мольба, чтобы сбылось это обещание, автор переступает в своей книге некий порог, как в сказочном спектакле, переменяет декорации, и кончается печальная явь, и начинается волшебный сон Маргариты — ее мечта, желание, надежда, пересозданные художником в фантастическую реальность.

В этой второй части романа читателя ждет такое изобилие фантасмагорических подробностей, что оно рискует даже показаться чрезмерным: нескончаемый весенний шабаш, хороводы русалок, козлоногих и ведьм, оркестр из лягушек, «какой-то подозрительный телефон из двух сучков», «буланая (!) открытая машина», поданная Маргарите и приземлившаяся на Дорогомиловском кладбище, чудесные мраморные залы, гробы с отравителями, убийцами, висельниками, вылетающие из Воландова камина, а рядом нагие дамы, купающиеся в бассейне с шампанским, обезьяний джаз и прочая, и прочая, и прочая. Похоже, что Булгакову так люба вся эта комическая чертовщина, что его сам собою несет сумасшедший и головокружительный полет фантазии; он не в силах удержать себя и готов бесконечно наслаждаться напором озорного воображения, игрой мистического вымысла. Но в этих же фантастических главах найдут себе место существенные мысли книги, которые читатель не вправе проглядеть или обойти.

Ради встречи с мастером Маргарита готова стать ведьмой, и она совершает свое веселое путешествие на метле по Арбату. Летя над электрическими проводами и вывесками нефтелавок, она чувствует себя теперь в силах осуществить все то, что прежде казалось несбыточным. Если она и не отравила Латунского, как обещала, то по крайней мере произвела чудовищный разгром в его фешенебельной квартире. Если ей и не удалось спасти мастера, то, во всяком случае, на весеннем балу полнолуния он был возвращен ей, и вновь чудесным образом воскресла сожженная им рукопись.

Так, пусть хотя бы в сказочном, фантастическом сне, Маргарита восстанавливает порушенную справедливость, доказывая свою «настоящую, вечную, верную любовь», ту самую, какую обещал показать нам автор.

Но тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит, говорится в книге. И Маргарита делит участь мастера до конца, погибая в одно мгновение с ним.

Булгаков трижды возвращается к этой роковой минуте. Он рассказывает нам, как, чарами волшебства вновь оказавшись с мастером в его квартирке, счастливая Маргарита пьет со своим возлюбленным фалернское вино, отравленное Азазело и мгновенно переносящее героев в иной мир.

Но, как бы не удовлетворясь этой условно-поэтической картиной, Булгаков дает и другую, менее красивую и клинически более точную версию смерти обоих. В тот миг, когда больной, помещенный в 118-й нумер клиники Стравинского, скончался на своей койке, в тот самый миг на другом конце Москвы в готическом особняке вышла из своей комнаты, чтобы позвать домработницу Наташу, и внезапно упала, схватившись за сердце, Маргарита Николаевна.

Теперь в нашей памяти они навсегда останутся вместе, даже и после смерти, мастер и его подруга — как в утешающем древнерусском сказании о Петре и Февронии, как в пятой песне «Божественной комедии» Данте, где носятся в небесном эфире две навечно слившиеся тени Паоло и Франчески.

7

...Несбывшееся — воплотить.

А. Блок

Теперь, когда перед нами прошли судьбы всех главных героев книги, пора отметить то общее, что сближает многоразличные и на первый взгляд автономные пласты повество-

вания. И в истории московских похождений Воланда, и в духовном поединке Иешуа с Понтием Пилатом, и в драматической судьбе мастера и Маргариты неумолчно звучит один объединяющий их мотив: вера в закон справедливости, правого суда, неизбежного возмездия злу.

Булгаков верит в этот закон с примерной истовостью. Справедливое воздаяние за добро и зло служит у автора средством развязки всех узлов и разрешения всех конфликтов. В такой безусловной вере в справедливость заключена большая моральная сила, но есть в ней и какая-то трогательная в своей наивности беспомощность. Верно, многое надо было пережить и во многом отчаяться, чтобы призвать на помощь сатану и сделать Воланда с его шайкой добрым разбойником наподобие Робина Гуда.

Справедливость в романе неизменно празднует победу, но достигается это чаще всего колдовским, непостижимым образом. Я уже говорил, какой грозой становятся Воланд и его свита для всякого рода грязных людишек, мошенников и лжецов. Но, вероятно, апофеоз карательной миссии Воланда — преследование им ябедников и соглядатаев. На великом балу у сатаны Азазелло, не ведая жалости, убивает барона Майгеля, прославившегося в Москве чрезмерной любознательностью и «не менее развитой разговорчивостью», и мессир с наслаждением пьет из чаши кровь напросившегося к нему, чтобы подсмотреть и подслушать, гостя. А немного спустя Воланд вызывает пред грозные свои очи тень человека в одном белье и с чемоданом в руках, близкого к умоисступлению. Это знакомый нам Алоизий Могарыч, написавший жалобу на мастера, чтобы переехать в его комнатушки. «Я ванну пристроил...— стуча зубами, кричал Могарыч и в ужасе понес какую-то околесину,— одна побелка... купорос...» Но жалкие оправдания ябедника тут ему не в помощь, и вот уже натерпевшегося страху Алоизия сдуло неведомо куда, а квартирка в особняке у застройщика освобождена для мастера и Маргариты их великодушным покровителем.

Нравственное чувство читателя удовлетворено: быть может, так оно и не было, скорее всего, что не было, но ведь так должно было быть!

И тот же закон справедливости, воздаяния за добро и зло неукоснительно торжествует в стародавней истории Иешуа Га-Ноцри. Булгакову показалось мало, чтобы предатель Иуда казнил сам себя, повесившись на смоковнице, и, вразрез с версией Евангелия, он убивает его с помощью подосланных Пилатом наемных убийц. Слишком большой честью для

Иуды было бы разрешить предателю раскаяние и самоубийство, внушенное угрызениями совести. Зато Понтия Пилата автор накажет бесконечной мукой, заставив две тысячи лет терзаться бессонницей, головной болью и пыткой вечного воспоминания о той роковой минуте, когда он выдал палачам Иешуа. Пусть же теперь трусливый властитель Иудеи посидит и покорчится в своем каменном кресле на безрадостной плоской вершине, видя всегда перед глазами невысыхающую черно-красную лужу — то ли пролитое когда-то неловким рабом вино, то ли напоминание о невинной крови Иешуа — и ничего на свете не желая более, чем прекратить эту пытку вечности.

А неожиданная и даже чуть смешная в своем неистовстве, но правая месть Маргариты Латунскому? Убедившись, что она не застала его дома, Маргарита наказывает недруга мастера яростно и притом чисто по-женски. Она колотит окна в его квартире, разбивает рояль, открывает краны с водой, раскалывает шкафы и, наконец, топит в ванне новый костюм критика. Что ужаснее этой картины разорения и ущерба в уютно обжитом доме может представиться женскому воображению?

Колдовским восстановлением справедливости выглядит и возвращение мастеру его сожженной рукописи, соединение мастера и Маргариты под кровом любимого их дома. Устроивший все это чудо Воланд, улыбаясь довольной улыбкой благодетеля, желает счастья героям романа, как добрый их дух, их кум и сват. Кстати, и к литературной судьбе мастера он относится с куда большим вниманием, чем редактор журнала, и заинтересованно расспрашивает о его дальнейших творческих планах. «Но ведь надо же что-нибудь описывать?» — укоризненно говорит Воланд мастеру.— «Если вы исчерпали этого прокуратора, ну, начните изображать хотя бы, что ли, Алоизия...»

К Маргарите же дьявол определенно питает слабость: эта женщина нравится ему своей отчаянной решимостью и гордостью. Явившись ради мастера на бал к сатане, Маргарита не спешит просить Воланда о встрече с ним. И, довольный выдержанным ею испытанием, мессир подает ей совет, которому она, впрочем, инстинктивно следовала и прежде: «...Никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. *Сами предложат и сами все дадут»*.

Выходит, что всеведущий и скептический Воланд искренне верует в то, что каждому воздастся по делам его, и поощряет

гордое ожидание расплаты. Все сбудется для того, кто умеет ждать! Недурная философия для сатаны.

В законе справедливости, трубадуром которого выступает дьявол, есть, впрочем, одна сторона, неприятная ему самому. Воланд ставит правилом своей деятельности возмездие, воздаяние, но совершенно глух при этом к идее милосердия. А между тем без милосердия, как и без возмездия, убежден Булгаков, не может жить в мире справедливость. И женскому сердцу Маргариты дано в романе выразить эту мысль.

Маргарита отказывается от любезного предложения Воланда покарать Латунского мгновенной смертью и успокаивает Азазелло, уже вскочившего с места и готового по первому слову королевы разрядить в прохвоста свой револьвер. Ей достаточно и ее скромной женской мести — разгрома, учиненного в квартире критика.

Еще более досаждает Воланду история с несчастной Фридой. Эта Фрида, обманутая хозяином кафе и удушившая платком ребенка,— вариация гётевской Гретхен. Маргарита обещает ей свое заступничество и не может обмануть. Она обращается к Воланду с просьбой помиловать Фриду. Но Воланд не в силах тут помочь, прощать должно другое *ведомство,* и это легче сделать, пожалуй, самой Маргарите, а он закроет глаза на эту ее прихоть.

Милосердие и всепрощение — не одно и то же. В отличие от Иешуа, заранее простившего всех и вся, Маргарита не склонна прощать зло. Ей ведомо сладкое чувство мести, но сердце ее жалостливо, отходчиво. Что поделаешь, если Маргарите жалко Фриду, которой каждое утро уже тридцать лет подряд подают отравленный платок, напоминая о ее преступлении. Ей жаль и Понтия Пилата, сидящего две тысячи лет в своем каменном кресле. Справедливые эти наказания, бесконечно длящиеся во времени, кажутся ей жестокими и едва ли не превысившими вину.

Человеческая чувствительность готова свести на нет все усилия дьявола по наказанию преступников. И понятно, что милосердие Маргариты вызывает раздражение Воланда и поддакивающего ему кота: видно, надо плотнее затыкать все щели в спальне сатаны тряпками, если даже туда грозит просочиться коварное милосердие. Но любопытно, что сам Воланд, недовольный попыткой заступничества Маргариты за человека, сидящего в каменном кресле, мимоходом формулирует главную мысль романа в словах, чеканных, как заповедь. «Повторяется история с Фридой? — сказал Воланд.—

Но, Маргарита, здесь не тревожьте себя. Все будет правильно, на этом построен мир».

«Все будет правильно, на этом построен мир» — в этих словах, звучащих из уст дьявола, еще раз подтверждена неизбывная вера автора в закон справедливости. Но, как мы теперь начинаем понимать, справедливость в представлении Булгакова не сводится к наказанию, расплате и воздаянию. Справедливостью распоряжаются два ведомства, функции которых строго разделены: ведомство возмездия и ведомство милосердия. В этой неожиданной метафоре заложена важная мысль: зовя отмщение, правая сила не способна упиваться жестокостью, бесконечно наслаждаться мстительным чувством торжества. Милосердие — другое лицо справедливости.

Понтий Пилат, как и Фрида, получает в конце концов прощение, и Воланд говорит мастеру, что теперь он может закончить свой роман одной фразой. «Свободен! Свободен!» — кричит мастер, сложив руки рупором. Эти слова *прощения,* напоминающие голос с неба «Спасена!» в «Фаусте» Гёте, и есть последние слова романа мастера о Понтии Пилате.

Но роман самого Булгакова пока не кончен, и нам предстоит напоследок сказать еще кое-что о нем.

Разбор романа привел нас к мысли о «законе справедливости» как о главной идее булгаковской книги. Но существует ли и впрямь такой закон? В какой мере оправдана вера писателя в него? И нет ли в признании нравственного закона некой дани религиозным пережиткам?

Нет, чтобы верить в справедливость, не нужно быть непременно религиозным человеком. Известно, что когда Лермонтов восклицал, обращаясь к убийцам Пушкина:

> Но есть и божий суд, наперсники разврата!
> Есть грозный судия, он ждет...—

этим выражалось не его религиозное чувство, но вера в неизбежное возмездие злу. С не меньшим основанием можно сказать это о Булгакове.

Наблюдение над реальным ходом жизни, историческим прошлым и настоящим часто заставляло людей подмечать одно удивительное и на первый взгляд необъяснимое явление: как бы неблагоприятно для истины ни складывались обстоятельства, рано или поздно история все расставляет по местам, правда выходит наружу и превращает в пыль самую искусно сплетенную клевету и ложь, а талант, смелая мысль, творчество торжествуют над своими завистниками и ненавистниками. Правду не спрячешь. Это неизменное в перспек-

тиве времени восстановление справедливости, отражающее, по существу, оптимистическую идею прогресса человеческого общества, разными мыслителями, философами и литераторами обозначалось по-разному: возмездие, суд истории, ирония истории. Особые обстоятельства — и лично биографические, и общие — усилили интерес Булгакова к этой коренной морально-философской проблеме.

Известно, что Булгаков тяготел к гуманизму общечеловеческого склада. Он никогда не был писателем с осознанным политическим мировоззрением. Упреки в том, что он далеко не все понял и принял в новой революционной действительности, по большей части справедливы. Изображение социальной конкретности новой жизни — наиболее уязвимая сторона его таланта.

Но будем, в согласии со старой марксистской традицией, судить художника не по тому, чего он нам *не дал* в своем творчестве, а по тому, что он нам *дал*. «Общечеловеческое» искусство может оказаться средством ухода от социальных вопросов или, напротив, приближения к ним. Порой гуманизм общечеловеческого склада, как то бывало у Толстого и Достоевского, способен бросить новый свет и на само социальное. Булгаков приводит нас в мир моральных ценностей — совести, чести, справедливости,— и здесь нам важны его наблюдения и открытия, кстати сказать, небезразличные и для жизни самого общества.

Это не значит, что Булгаков разрешил те огромные проблемы, какие перед ним стояли. Скорее наоборот, он нагромоздил на старые вопросы новые и дал им в сюжете книги чисто условное, иллюзорное разрешение. Но заслуга его в том, что он решился прикоснуться к самым крупным нравственно-философским проблемам времени, не умея о них забыть и о них не умалчивая. Он поставил их в центр блестящего по форме и неожиданного романа, надеясь приковать к ним внимание своих читателей.

Писатель испытывал досаду и боль, встречая людей, которые, формально исповедуя верность общественному долгу, освободили себя от личной нравственности и живут, ни о чем не задумываясь. «Нам с тобою думать неча, если думают вожди»,— отметил черты той же психологии Маяковский. Такая вера позволяла, не нарушая общественных приличий, порадеть и о своей пользе, соблюсти корыстный интерес.

Пойманный с поличным на взятке Никанор Иванович Босой сознается: «...Брал, но брал нашими советскими! Про-

писывал за деньги, не спорю, бывало... Но валюты я не брал!» Заметьте, как тонко проводит Никанор Иванович это различие своего самоощущения как советского гражданина и как заурядного мошенника. Ему кажется, что он заслужит снисхождение, если ему удастся отделить свою общественную нравственность от личной.

Когда-то человека удерживала от дурных поступков вера в бога, во второе пришествие, страх наказания на том свете. Освобождение от этого морального ига не всех застало душевно подготовленными. «Если бога нет, то все дозволено»,— рассуждали герои Достоевского. Но социалистическая мораль основана совсем на ином. И сам Булгаков думает иначе. Раз бога нет и нет насаждаемого церковью страха возмездия — это не значит, что все нравственные ценности относительны, а человеку остается верить лишь в справедливость, регулируемую административной дисциплиной, и ожидать возмездия в виде сотрудника угрозыска, который схватит мошенника за руку.

Справедливость, являющаяся в образе милиционера, еще не покрывает всех нравственных потребностей человека и не служит гарантией душевного благоустройства. Так же, как не может служить достойным средством насаждения нравственности «чудо, тайна и авторитет» — старый католический способ воздействия на массовую психологию.

Человек должен привыкнуть везде и всегда поступать справедливо, по совести, даже без всякого понуждения извне, и в этом случае бесспорная моральная ему опора — это сознание того, что жизнь и история развиваются по законам справедливости; при всех своих противоречиях, попятных движениях и обходах, история неизбежно воздает по заслугам всем и вся.

Теперь, глядя из шестидесятых годов, мы лучше, чем когда-либо, сознаем, что коммунизм не только не гнушается моралью, но она есть необходимое условие его конечной победы, поскольку речь идет о победе новых начал в сознании каждого из людей, составляющих наше общество. Общественная нравственность неотделима от личной. Ведь и сама социальная справедливость в конечном счете не что иное, как переведенное в масштаб всего общества чувство личной справедливости, морального идеала.

Вот почему написанная в тридцатые годы книга Булгакова оказалась удивительно ко двору в литературе шестидесятых годов, когда обычному для наших писателей вниманию к социальным проблемам стал сопутствовать особенно острый

интерес к вопросу морального выбора, личной нравственности.

Конечно, на романе Булгакова лежит отчетливая печать его времени и его личной судьбы. В художественной философии книги нашли отражение и литературные невзгоды, и тяжкие предсмертные раздумья автора. Писатель веровал в несомненное торжество справедливости, в том числе и по отношению к себе, к самому творчеству. Он знал, что рано или поздно настоящее искусство всегда завоевывало себе признание. Рано или поздно... Но каждому хочется, чтобы это случилось раньше и, во всяком случае, при его жизни. Нельзя жить вечным ощущением приносимой жертвы и упованием на грядущую справедливость. При некотором перенапряжении ожидания завтрашнего дня, веры, подминающей под себя живую плоть настоящего, является невольная досада на жизнь, ощущение тщетности своего труда, апатия и опустошенность.

И чтобы прогнать от себя эти чувства, расслабляющие волю к творчеству, Булгаков погоняет время, торопит справедливость, которая должна восторжествовать на этот раз немедленно, хотя бы в его поэтической фантазии.

Так в русской народной сказке утешение приходило волшебным образом, и даже тогда, когда сюжет вовсе не обещал счастливой развязки, сказка завершалась необъяснимо благополучным концом, достойно вознаграждая добро и наказывая зло. В этом было не просто желание убаюкать, успокоить того, к кому обращалась сказка, но и та неизменная вера в конечное торжество справедливости, которая всегда жила в народе.

Пусть личная литературная судьба Булгакова не сулила ему утешений. Но за своим письменным столом он был создателем подвластного ему мира, демиургом своей действительности, где все могло быть фантазией, выдумкой, небылицей, кроме одного: реальных отношений людей и высказавшихся в книге моральных идеалов автора.

Как привлекала Булгакова эта способность Воланда и его свиты мгновенно распорядиться по-своему с жалкими и ничтожными людишками! Пусть не думают они, что отвертятся от правого и скорого суда! И с каким удовольствием награждал Булгаков Воланда пророческим знанием того, что ждет впереди других героев книги. «Грядущие годы таятся во мгле», и люди редко могут сказать с уверенностью, что станется с ними завтра. Так, ничего не подозревал о близости своего ужасного конца рассудительный Берлиоз. Но подсев-

ший к нему на скамейку иностранец мог рассказать ему это все заранее.

Пророчество будущей судьбы, способность знать наперед, что случится с героями, как знают это Воланд и Иешуа,— это в мистифицированной форме та же идея о неотвратимости суда истории, напоминание о том, что не все исчерпывается одним нынешним днем.

Мы уже говорили, что в благородной вере Булгакова в закон справедливости есть наглядный недостаток: ее созерцательность, слабость, наивность. Не реальные способы борьбы за утверждение справедливости в отношениях людей проповедует Булгаков: скорее, он утешает себя, наслаждаясь ее сказочным, волшебным торжеством.

Как ни жаль, но что-то не слышно, чтобы безотказно действовал закон, согласно которому никого и ни о чем не надо просить: «Сами предложат и сами все дадут». И книги не печатаются сами собою. И у недобросовестных, лживых критиков целы, наверное, все окна в их квартирах. И тираны, подобно Понтию Пилату, не всегда мучаются бессонницей и головной болью, страдая от «исколотой совести». Часто у них крепкий сон и хороший аппетит.

Но ведь надо понять и автора — он не мог оставить их безнаказанными. Они должны были понести свою кару, они не могли уйти от возмездия просто так, и он испытал бы страшнейшее разочарование, если бы его в этом разуверили. Так пусть хотя бы в книге ему позволено будет расправиться с Латунским, который пока еще так неуязвим в жизни, и покарать мукой совести Понтия Пилата, спокойно почившего некогда в сознании исполненного долга и ничего не подозревавшего о позднем суде над собою потомства.

Эта возможность наказания, немедленного восстановления справедливости в сюжете романа остается привилегией Воланда. Но той же привилегией обладает и еще одно лицо: писатель-демиург, властный распоряжаться судьбами своих героев. Наш автор все знает о них наперед и каждому вправе определить заранее его долю.

Делает он такой выбор и для своего мастера. В последних главах книги чувствуешь всю горечь близящегося расставания с жизнью, последнего расчета с ней. В предисловии к публикации романа К. Симонов верно писал, что есть в этой книге «какая-то предсмертная ослепительность большого таланта, где-то в глубине души своей чувствующего краткость оставшегося ему жизненного пути».

Но при всей бесконечной печали конца «Мастера и Мар-

гариты» — смерти обоих, когда сцена действия будто задергивается глухим, черным пологом, есть в последних главах книги и какое-то мудрое, добытое добрым сердцем утешение.

Мастеру и его подруге не суждено остаться в подвальчике у застройщика; им не придется идти и вслед за Иешуа «в свет» — ведь мастер не заслужил «света». Воланд обольщает их другим «вечным домом», где мастер будет гулять с Маргаритой под вишнями, начинающими зацветать, а вечерами слушать музыку Шуберта, где он будет писать при свечах гусиным пером и, подобно Фаусту, сидеть над ретортой в надежде вылепить нового гомункулуса... «По этой дороге, мастер, по этой!» — ободряет его Воланд.

Мастеру дан «покой», но покой странный, деятельный. Снова работа за письменным столом, снова раздумье и снова познанье. В этой иной жизни мастеру суждено насладиться тишиной и сосредоточенным трудом, нежностью своей подруги. А Маргарите уже видится и венецианское окно их дома, и вьющийся по крыше виноград, тихие прогулки вдоль ручья, а ночью спокойный сон мастера в его засаленном и вечном колпаке... Тут слишком много примет комфорта, плоти, быта, только что проклятой и оставленной, но обожаемой земной жизни: какое-то подобие подвальчика у застройщика, но лучше, краше, желаннее.

Пусть это не прозвучит выспренно, потому что чистая правда: здесь победа искусства над прахом, над ужасом перед неизбежным концом, над самой временностью и краткостью человеческого бытия. Победа как будто иллюзорная, но бесконечно важная и утоляющая душу.

Не менее дорог, впрочем, и иной итог: судьба романа, предсказанная в книге. «...Ваш роман вам принесет еще сюрпризы»,— обещает Воланд мастеру, прощаясь с ним после волшебного бала. Мы читаем эти слова так, будто они обращены к роману «Мастер и Маргарита».

Поэтическую силу воздействия книги Булгакова на нынешнего ее читателя еще усиливает сбывшееся четверть века спустя пророчество: жизнь дописала этот роман в романе, она подарила новую судьбу книге и тем сделала еще неотразимее в своем торжестве идею справедливости, в которую так верил и которой так дорожил автор «Мастера и Маргариты».

1968

«МУДРЕЦЫ» ОСТРОВСКОГО — В ИСТОРИИ И НА СЦЕНЕ

Минувшей зимой, проходя одной из московских улиц, я увидел на афишной тумбе: «На всякого мудреца довольно простоты» (К столетию со дня первой постановки)». Известный московский театр приглашал зрителей на премьеру старой пьесы Островского.

Впервые напечатанная на страницах «Отечественных записок» в ноябре 1868 года и сыгранная в сезон 1868—1869 года на александринской сцене в Петербурге и в Малом театре в Москве, пьеса Островского была с той поры многажды переиздана и бессчетное число раз представлена на столичных и провинциальных подмостках.

О наиболее известных постановках этой пьесы — а ставили ее все, от Немировича-Данченко до Эйзенштейна,— можно теперь прочесть в статьях и книгах критиков ушедших лет, иные спектакли, наверное, на памяти у читателей. «Мудреца», как удобства ради сокращают обычно название пьесы, ставили и в традиционных бытовых одеждах, и как острую французскую комедию, и, в модернизованном виде, на арене цирка — с Глумовым в качестве белоэмигранта и Голутвиным-нэпом.

Но все же в старой пьесе Островского до сих пор остается как будто нечто ускользающее от традиции и не разгаданное до конца. В прозрачной ясности драматурга есть свой обман: внешняя незамысловатость скрадывает подлинную глубину, и порой мы думаем, что достигли дна, в действительности все еще оставаясь на поверхности.

Последние годы отмечены на московской сцене бурным взлетом интереса к классическому репертуару. Театр идет навстречу желанию новых поколений зрителей как бы прочесть для себя заново знаменитые пьесы Гоголя, Островского, Чехова, Горького. Художественный театр ставит «Ревизора», «Нахлебника» и «Чайку», Малый возобновляет «Бешеные деньги», театр «Современник» после революционной трилогии, о которой мы не так давно писали («Новый мир», 1968, № 9), предлагает новую трактовку горьковского «На

дне», заново поставлены в Театре имени Маяковского «Таланты и поклонники». Сделать знакомую, хрестоматийную пьесу притягательной для современной публики, в особенности молодой, значит в чем-то прикоснуться к секрету связи преходящего и вечного, диалектике исторического и нынешнего в искусстве. Надо ли говорить, что это не просто.

Не утихают споры о том, как играть классику. Бывает, что режиссер, не надеясь захватить внимание публики классической драмой на целый театральный вечер, поступает с известной пьесой достаточно своевольно: сокращает, вымарывает реплики, сдвигает авторские акценты, так что положительные герои начинают вдруг выглядеть неприятно, а отрицательные неожиданно выигрывают в наших симпатиях. Классическая пьеса служит в таких случаях не более чем сценарием, сырым материалом для свободного творческого полета, лишенного и тени обязательств перед замыслом автора. Признаюсь, мне не по душе, когда живое, современное содержание покупается такой ценою.

Ничего похожего, никакого желания отличиться за счет автора и в ущерб ему нет как будто в постановке «Мудреца» на вахтанговской сцене. Это спокойный, «академический» спектакль, хотя, понятно, и не в традициях Малого театра, а в традициях вахтанговской театральности. Все предвещает, кажется, успех постановке: опытный режиссер А. И. Ремизова, декорации Н. П. Акимова, замечательные артисты-вахтанговцы... Театр ярких актерских индивидуальностей собрал в спектакле сильный состав исполнителей: Мамаева играет Н. Гриценко, Крутицкого — Н. Плотников, Глумова — Ю. Яковлев. Отчего же тогда спектакль оставляет впечатление добродетельной заурядности?

Есть в режиссуре, в игре артистов свои блестки, находки, удачи, но пьеса Островского становится в ряд других его комедий, отмеченных прочным штампом бытового восприятия, не дарит на этот раз заметных неожиданностей. Наибольшее удовольствие зала, взрывы добродушного смеха вызывают бытовые, любовные сцены: объяснение старой кокетки Мамаевой с молодым героем, любви которого она домогается, разговор Крутицкого с Турусиной о «грехах молодости» и т. п. В игре артистов преобладают тона легкой комедии, даже водевиля. Зрители смеются, наблюдая комического монстра, какого изображает, к примеру, Гриценко. Актер с первой минуты появления на сцене играет бытовой фарс. Он ходит походкой паралитика, хрипит, как удавленник, страхолюдно взглядывает из-под низенького

лба. И так как средства автора кажутся ему в этом отношении недостаточными, он то и дело прибегает к проверенным трюкам: спотыкается на пороге, преуморительно чихает, нюхая табак, и т. п.

Черты водевильной клоунады заметны и у других исполнителей. Белокурый, обаятельный Глумов у Яковлева напоминает Хлестакова своей легкостью, непринужденностью обращения и белозубой ослепительной улыбкой. Он тоже умеет смешить зрителя, долго и с шумом сморкаясь в платок или прыгая от преследующей его своей нежностью Мамаевой по длиннющему атласному дивану.

С обычным своим мягким обаянием играет Н. Плотников Крутицкого. Но когда этот лысенький, в красном генеральском воротнике, сухонький сморчок беседует с Мамаевым, прогуливаясь почему-то вдоль высокого забора с кустодиевским задником, на фоне расписных луковок храмов и теремов, а в репродукторах звучит разудалая русская песня «Пойду ль, выйду ль я...», делается обидно за погибающий смысл пьесы.

Все ее содержание укладывается как будто в схему, характерную для «бытописателя» Островского: со старомодным морализмом драматург изображает людей глупых и умных, хитрых и жадных, подлых и обманутых. Но эта мудрость бедна содержанием, она скользит по сознанию, потому что обличения и нравоучения такого рода для всех равно приемлемы и безразличны: они абстрактны, как в басне.

Между тем Островский написал не столько бытовую, сколько политическую комедию с глубоким социально-философским смыслом. Зритель вахтанговского спектакля не узнает об этом. Он не воспримет комедию исторически, не почувствует ее былой злободневности, для него пропадет большая доля сатирического яда драматурга.

Благополучная реставрация классика с целью развлечь и позабавить ничуть не лучше поверхностной модернизации. Открыть в пьесе конкретно-исторический ее смысл нелегко, но разве это не единственный путь понять автора глубоко, а стало быть, и современно?

К счастью, мы можем проверить свои впечатления от пьесы с книгой Островского в руках. Конечно, ничто не идет в сравнение с волшебством театра. Но хорошая пьеса может порою стать и увлекательным чтением. По скупым ремаркам воображение дорисует нам обстановку, живые лица героев, заставит угадывать их голоса. И разве так уж

плох этот театр для одного себя? Я читаю перечень действующих лиц и пытаюсь представить, как они ходят, говорят, раскланиваются друг с другом. Это люди своего времени, своей среды, и не по костюмам только. Мне доставляет удовольствие разгадывать пружины их действий, существо характеров, их жизненный интерес и мотивы поведения за рамками пьесы...

Велико искушение поставить старую комедию Островского без гримов и декораций, без музыки и световых эффектов, на той сценической площадке, что всегда под рукой,— на белом листе бумаги. Итак, занавес!

ЗАВЯЗКА

На сцене молодой человек, затевающий какую-то интригу. Он самоуверенно, почти грубо разговаривает с матерью, заставляя ее сочинять анонимные письма. Его дом неожиданно посещает знатный барин Мамаев, желающий снять себе хорошую квартиру. Та откровенность, с какой Глумов — так зовут молодого героя — строит свои подленькие карьерные планы, и грубое подхалимство, которое он пускает в ход, чтобы понравиться пришедшему, могут показаться несносным нарушением сценического правдоподобия. К тому же зритель должен принять на веру следующее: Глумов — дальний родственник Мамаева, но никогда прежде не виделся с ним, незнакома с ним и его мать, называющая Мамаева «братцем». И вот поди же ты — негаданная встреча с дядюшкой как раз в тот момент, когда молодой человек решил пуститься во все тяжкие ради карьеры и богатый родственник со связями нужен ему позарез.

Правда, тут же выясняется, что Глумов сам подстроил эту встречу, подкупив лакея Мамаева, и все же от первых сцен комедии остается привкус нарочитости.

Смущенная такого рода условностью, современная Островскому критика отказывала комедии о «мудрецах» в какой бы то ни было художественности. Петербургский рецензент В. Буренин, перепутав название пьесы, относил комедию «Современные мудрецы» к числу таких произведений Островского, где драматург «идет нетвердым шагом, спотыкается, фальшивит; его лица выходят деланными, сцены и диалоги неудачными» («С.-Петербургские ведомости», 1871, № 76). «Характеры обрисованы так, что типической жизненной правды в них нет...»— писал обозреватель другой столичной газеты («Голос», 1868, № 304).

Стоит оглянуться назад, чтобы понять причину такого отношения к пьесе, позднее признанной одной из жемчужин русского комедийного репертуара. В одних случаях тут было недовольство общественной позицией писателя, напечатавшего пьесу в журнале Щедрина и совершенно в его духе. В других — просто эстетическое староверство, беда всякой устоявшейся репутации. «Мнение, что Островский хорош только там, где он рисует купцов-самодуров да их загнанных жертв,— сделалось общим»,— отмечал критик «Вестника Европы» (1869, № 1, стр 317). Публика привыкла к драмам и комедиям Островского из купеческого быта, и попытки автора писать в ином жанре, рисовать иную среду могли показаться изменой себе и вкусам зрителей, ждавших от драматурга того, к чему они привыкли.

Комедия о «мудрецах» рассердила поклонников «традиционного» Островского. Почему так наивна и неправдоподобна завязка комедии?— спрашивали они. Куда пропал сочный бытовой язык персонажей? И не слишком ли грубовато откровенны саморазоблачения героев? Лесть — так без всякой меры, самоуничижение — с тошнотворными преувеличениями, фразерство — будто напоказ. И это у драматурга, прославившегося естественностью действия и диалогов!

Но критика, возможно, оказалась бы менее привередлива, если бы верно попала, так сказать, в тон пьесы и правильно расценила ее жанр. Это жанр политической комедии-памфлета, где к месту окажутся и смелая условность, и резкость характеристик, и психологический гротеск. Да и упрек в искусственной завязке хотелось бы отвести.

Первые сцены со всей их психологической и событийной условностью нужны драматургу для стремительного разбега действия. Островский словно спешит сократить экспозицию, и, давши пьесе энергичный ритм, на который мы настроили свои глаза и уши, он больше не вызывает желания упрекать его в неправдоподобии.

Поднявшись от своего стола и почтительно склонив голову, Глумов выслушивает ворчливые наставления дядюшки, искусно поощряя краткими репликами поток его красноречия, и, право, можно заслушаться этим мастерским диалогом с его жизненной естественностью и тайным юмором.

ВРЕМЯ И МЕСТО ДЕЙСТВИЯ

М а м а е в. Я ведь не строгий человек, и все больше словами. У купцов вот обыкновение глупое: как настав-

ление, сейчас за волосы, и при всяком слове и качает, и качает. Этак, говорит, крепче, понятнее. Ну, что хорошего! А я все словами, и то нынче не нравится.

Глумов. Да-с, после всего этого, я думаю, вам неприятно.

Мамаев *(строго)*. Не говорите, пожалуйста, об этом, я вас прошу. Как меня тогда кольнуло насквозь вот в это место *(показывает на грудь)*, так до сих пор, словно как какой-то...

В вахтанговской постановке актеры эффектно обыгрывают слова «кольнуло насквозь вот в это место...». «В это место?»— «Повыше».— «Вот здесь-с?»— с пресерьезным видом расспрашивает Глумов чудака дядюшку. Публика смеется, но за всем этим исчезает более существенный смысл диалога. В самом деле, что значат все эти недомолвки, этот условный язык: «нынче», «тогда», «после всего этого», «не говорите, пожалуйста, об этом»?

Тот же язык иносказаний и намеков остановит внимание зрителей и во втором действии, когда Мамаев говорит Крутицкому: «Да, мы куда-то идем, куда-то ведут нас; но ни мы не знаем куда, ни те, которые ведут нас». О чем они говорят? Чего опасаются? Что имеют в виду?

Смысл этих странных речей непонятен, если не понят характер времени.

В постановке Театра имени Вахтангова время действия определено широко и условно — пожалуй, это время Островского вообще, XIX век, чуть точнее — где-то в его середине. Ошибка в одно-два десятилетия тут мало что значит. Между тем в пьесе конкретность времени запечатлена с резкой определенностью, и по множеству примет действие комедии следует отнести к 1866—1868 годам. Именно эти два-три года дали начало времени, резко определившемуся в русской истории как пора пореформенного похмелья. Написанная Островским в уединении сельца Щелыкова осенью 1868 года, пьеса была, таким образом, злободневна, как свежая газета. Все в комедии полно гулом главных событий времени — крестьянской, судебной и земской реформ 1861—1864 годов. Только в согласии с жанром гул этот транспонирован в комедийный лепет и шум. Не приближаемся ли мы тут к отгадке косноязычных речей Мамаева о том, как его *тогда* кольнуло и куда его *теперь* ведут?

Конец шестидесятых годов был временем подведения первых итогов реформ; одних эти итоги радовали, других разочаровали. В 1866 году упразднением крепостного права

в Мингрелии была завершена крестьянская реформа в России. «Одна из величайших страниц всемирной истории дописана и дописана так, как еще не удавалось это ни разу до нашего времени,— писал либеральный публицист.— На долю России выпала завидная участь доказать миру, что ниспровержение отжившего свой век порядка вовсе не должно неизбежным образом сопровождаться потрясением государственного здания...» «Громко и убедительно говорит само за себя великое дело судебной реформы,— заверял в другой статье тот же автор.— С первых же шагов развеиваются, как дым, различные нелепые опасения насчет возможности осуществлений ее. Оказывается, что мысль законодателя пала на благодарную почву, и на этой почве, почти невозделанной, вырастают точно чудом все элементы, нужные для осуществления великой реформы...»

Эти строки взяты из «Политической хроники» «Отечественных записок» 1867 года (№ 3, 4), то есть той поры, когда журнал не перешел еще в руки Некрасова и Щедрина и влачил жалкое существование под редакцией Краевского. Его наемный публицист пел в полном согласии с официальной ориентацией. А всего лишь полтора года спустя в том же журнале Щедрин совсем с иных позиций расценил итоги реформы: «Хотя крепостное право в своих прежних осязательных формах не существует с 19 февраля 1861 года, тем не менее оно и до сих пор остается единственным живым местом в нашем организме. Оно живет в нашем темпераменте, в нашем образе мыслей, в наших обычаях, в наших поступках. Все, на что бы мы ни обратили наши взоры, все из него выходит и на него опирается» («Отечественные записки», 1869, № 1, с. 207).

В то время как либералы громко ликовали по поводу перемен, а консерваторы глухо ворчали, выражая свое недовольство происшедшим, передовая русская мысль упорно подчеркивала робость, узость, непоследовательность проведенных реформ. Едва сделав шаг вперед, правительство тут же спохватывалось, и завершение социальных реформ шло бок о бок с самой черной политической реакцией. Парадокс истории состоял в том, что проводившиеся сверху «великие реформы» настолько пугали своими последствиями самих правительственных реформаторов, что они то и дело сводили их на нет, давая задний ход, тормозя едва начатое и сдерживая полицейской уздой те силы в обществе, которые настаивали на радикальных переменах. Правительство, боявшееся революционеров, опасалось и критики со

стороны ярых консерваторов, постоянно оглядывалось на них, и оттого робкие акты «реформирования» сопровождались непременными «обузданиями» передовой части общества.

1866—1868 годы были новой полосой такого «обуздания». Выстрел Дмитрия Каракозова в царя вызвал очередную волну правительственных репрессий. В 1866 году был закрыт журнал «Современник» и проведены аресты; в 1867 году ограничена свобода прений в земских собраниях и за чрезмерный либерализм прекращена деятельность земских учреждений Петербургской губернии; в 1868 году был издан закон, по которому местные власти получали право запрещать розничную продажу газет и журналов за «неблагонамеренное» направление; были приняты также решения, согласно которым противозаконными признавались «все тайные общества, с какой бы целью они ни были учреждены, все сборища, собрания, сходбища, товарищества, кружки, артели и проч., преследующие вредную цель...». Даже либеральный публицист не одобрил этой меры, согласно которой к противозаконному обществу «может быть причислен всякий постоянно собирающийся кружок, в котором с некоторою свободою обсуждаются вопросы религиозного, нравственного и даже научного свойства» («Отечественные записки», «Политическая хроника», 1867, № 4). Тем самым полиция вновь получала право наблюдать и за домашней жизнью частных лиц: Россия возвращалась к обыкновениям и порядкам, существовавшим в стране до 1855 года.

Чуткое к посвисту полицейского бича либеральное общество готово было мгновенно угомониться. Позади остались годы надежд и упований, преувеличенных восторгов по поводу вступления страны на новые пути. В обществе чувствовалась усталость, индифферентизм. Идейная и нравственная опустошенность захватывала все новых людей, слывших либерально настроенными, и расползалась, как плесень, в этой неустойчивой среде.

Говорят, что нет переходных эпох и, напротив, любая эпоха есть, в сущности, переход к другому времени. Но если какая-либо пора в истории заслуживает по своей унылости и бесцветности названия «переходной», то это именно конец шестидесятых годов прошлого века. История будто устала за своей работой и сделала паузу, мгновенно произведя на свет множество жалких деятелей, героев минуты, достойных острого комедийного пера. Скоро-скоро Некрасов найдет свое беспощадное определение этой смутной поре: «бывали хуже времена, но не было подлей». Еще не изжито внешнее

возбуждение, вызванное обсуждением реформ, но всех уже как бы накрывает с головой мертвая зыбь — ровная и укачивающая. Нет, это не эпоха кровавого террора, это — тихая реакция.

Не слышно стука николаевских сапог, нет тяжкого гнета аракчеевской казармы, и давно отменен «чугунный устав» для печати адмирала Шишкова, но современниками их время ощущается как позорное, второразрядное, пустое, изжитое, несамостоятельное в истории.

Таково *время действия* комедии Островского.

Место действия — Москва шестидесятых годов — делает как бы еще рельефнее эти свойства времени: в старой столице «новые веяния» выглядят карикатурнее, чем в Петербурге, а старозаветные крепостнические нравы держатся здесь прочнее.

В пушкинские времена хлебосольная и гостеприимная Москва слыла антиподом чиновного Петербурга. Пушкин писал в напутственном послании своему приятелю Всеволожскому:

Итак, от наших берегов,
От мертвой области рабов
Капральства, прихотей и моды
Ты скачешь в мирную Москву,
Где наслажденьям знают цену,
Беспечно дремлют наяву
И в жизни любят перемену.
Разнообразной и живой
Москва пленяет пестротой,
Старинной роскошью, пирами,
Невестами, колоколами...

Мы найдем у Островского лишь слабые отголоски этой добродушной идиллии. Время железных дорог и акционерных компаний, либеральных речей и адвокатских контор заставило Москву изо всех сил тянуться за Петербургом. Правда, Москва и тут пыталась отличиться, придав либеральной шумихе чисто «московскую» окраску. С легкой руки откупщика-миллионера Кокорева здесь вошли в моду торжественные обеды с либеральными тостами, когда за одним столом собиралось несколько сот человек и речи говорились не менее звонкие, чем в столице. А вместе с тем в бытовом укладе города, где еще недавно слыл пророком глава московских ворожей и гадальщиц Иван Яковлевич Корейша, оставалось много ветхого, причудливого, что шло от наследия дореформенной поры. Исконный консерватизм, прилажен-

ность всего быта к старым крепостническим, патриархальным порядкам все еще во многом определяли жизнь в купеческих домишках Замоскворечья и дворянских особняках между Арбатом и Пречистенкой.

«Нигде традиции барства и холопства не проникли так глубоко в жизнь, не пропитали, так сказать, всего нравственного существа ее и не воплотились так рельефно во всех нравах, обычаях, воззрениях, как в Москве,— писал в 1868 году публицист «Отечественных записок».— Проникнув в больших или меньших дозах во все классы общества и соединившись здесь с русским кулачеством и самодурством, они представляют собою такую чудную нравственную амальгаму, запах которой крепко бьет в нос всюду, не исключая даже науки и литературы»[1].

В спектакле Театра имени Вахтангова эта «амальгама», как деликатно выразился Г. Елисеев, слабо ощутима. Скорее, тут присутствует тонкий и изысканный аромат французской комедии положений. Смущает уже само представление театра о «месте действия». Оформление, подготовленное известным театральным мастером Н. П. Акимовым, красочно, эффектно, но недостоверно. Художник дал спектаклю нарядные, праздничные декорации: почти современный веселый, цветной интерьер квартиры Глумова в первом акте, роскошная белая колоннада на берегу лазурного озера (Люцерн? Лаго Маджоре?— теряется зритель), долженствующая изображать дачу Турусиной в Сокольниках, и т. п. Это сразу же губит важный для комедиографа контраст «новых веяний» и стародавнего, устойчивого, косного московского быта. Легкий, праздничный тон обретает и вся постановка. Будто, услышав слово «комедия», режиссер решил: пусть зритель сполна насладится веселым, развлекательным, насмешливым зрелищем.

Внешне спектакль отдает дань современной театральности. По существу — постановка вахтанговцев далека от современности, потому что в ней нет точного ощущения истории. Нет «воздуха» времени. Нет и понятия о том, чем осталась в памяти России та пора — пора первых итогов «великих реформ», так много издали обещавших, но никого не удовлетворивших; пора общественного безразличия, рабского молчания большинства, потери перспективы, рождав-

---

[1] Елисеев Г. Производительные силы России.—«Отечественные записки», 1868, № 2, с. 437.

шей отвращение к социальным проблемам или склонность к легковесной городулинской болтовне.

Но может быть, мы запрашиваем у театра слишком многого и требуем от сцены того, что доступно лишь историческому исследованию? Не думаю. У художника есть свои средства рассказать о том, что знает историк.

Работая еще до революции над постановкой «Мудреца» в Московском Художественном театре, Вл. И. Немирович-Данченко в таких словах определял общий тон спектакля:

«1866 год. Очень неблагодарный в смысле внешнего стиля — как линий, так и красок. Но, может быть, в наше время (это говорилось в 1909 году — *В. Л.*) можно найти вкус в суховатости, прямолинейности и бескрасочности эпохи...

Лето. Москва. Жарко. В общем тоне исполнителей самое важное — найти огромное эпическое спокойствие. Точно тысячи лет так жили и будут так жить еще тысячи лет. Только что произошла крупная реформа (61-й год), где-то появились новые люди, новые мысли, новые слова. Но сюда ворвутся только слова Городулина. Ничто не изменится»[1].

Чутье художника верно подсказало Немировичу-Данченко общее настроение пьесы, стиль и «цвет» времени. «Огромное эпическое спокойствие»— не просто черта мироощущения Островского-бытописателя. Как бы по контрасту с внешне суетливой и крикливой современностью в комедии обнажаются более глубокие и устойчивые в своей неизменности пласты жизни. Вопреки либеральной фразе об «обновленной России», о «заре новой жизни» реформы не принесли ожидаемого благоденствия, и под тонкой пленкой прогресса всюду еще проглядывала старая, косная, домостроевская Русь.

Когда Глумов говорит Городулину, что, если хочешь выслужиться, надо иметь лакейские качества, холопство «с известной долей грациозности», горячий поклонник «новых учреждений» прерывает его: «...Все это было прежде, теперь совсем другое». «Что-то не видать этого другого-то»,— резонно отвечает Глумов.

Косность бытового и общественного уклада, сама возможность для таких исторически отживших людей, как Крутицкий или Мамаев, играть какую-то роль в обществе — свидетельство того, что крепостное право не побеждено, хоть и надломлено. И как же в общем безрадостны итоги,

---

[1] Немирович-Данченко Вл. И. Режиссерский экземпляр пьесы «На всякого мудреца довольно простоты». Архив Музея МХАТ, № 85, л. 1.

к каким пришло общество в результате десятилетних споров. упований и «великих надежд»!

В такую пору безвременья, реакции, невольной паузы в истории в особенно бедственном и угнетенном положении находится мысль. И если внимательно прочесть комедию Островского, становится вдруг ясно, что именно ненавистью к безмыслию и сочувствием к угнетенному состоянию всякой сознательной мысли в эпоху застоя и реакции одушевлено сатирическое перо драматурга. «На всякого мудреца довольно простоты»— это «Горе от ума» шестидесятых годов.

ЧТО ТАКОЕ «МУДРЕЦЫ»?

Едва открыв пьесу Островского, легко убедиться, как охотно и многословно действующие ее лица говорят о своей и чужой глупости, мудрости, уме. Эти слова непрестанно на языке Глумова, Мамаева, Крутицкого и других героев комедии. Похоже, что их сознание загипнотизировано этой неожиданной и не слишком пригодной для обыденного разговора темой. Об уме и глупости говорят подробно, всласть, с понятным самодовольством и неожиданной откровенностью.

Мамаев. ...Какой же у вас резон?

Глумов. Никакого резона. По глупости.

Мамаев. По глупости? Что за вздор?

Глумов. Какой же вздор! Я глуп.

Мамаев. Глуп! Это странно. Как же так, глуп?

Глумов. Очень просто, ума недостаточно. Что ж тут удивительного! Разве этого не бывает? Очень часто.

. . . .

Крутицкий. ...Но где же, я вас спрашиваю, вековая мудрость, вековая опытность...

. . . .

Мамаев. ...Вот в чем вся беда: умных людей, нас, не слушают.

. . . .

Глумова. Чтобы заметным-то быть, нужно ум большой; а людям обыкновенным трудно, ох, как трудно!

Мамаев. Вы к сыну несправедливы, у него ума очень довольно. Да и нет особенной надобности в большом уме, довольно и того, что он хорош собою. К чему тут ум?

. . . .

Глумов. Ума, ума у вас, дядюшка!

Мамаев. Надеюсь!

. . . .

К р у т и ц к и й *(ударяя себя карандашом по лбу)*. ...Умно, умно. У вас есть тут, молодой человек, есть! Очень рад; старайтесь!

. . . .

Г л у м о в. У меня ведь целая жизнь впереди; нужно запасаться мудростью; не часто может представиться такой случай... и т. д. и т. п.

«Мудрость», «мудрецы», «глупость», «ум», «ума», «об уме»— склоняется на разные лады в пьесе. Какой в этом смысл? Содержится ли тут что-то существенное, характерное, или это не более как полюбившаяся драматургу насмешка над личными человеческими слабостями, водевильный прием, вызывающий беззаботный смех над простаками и недалекими людьми? В таком случае тут есть почва лишь для самого поверхностного комизма.

Но ироническое словечко «мудрецы» явно говорит о чем-то большем. Не зря оно вынесено и в название пьесы. Как обычно, Островский оправдывает пословицу в сюжете. Когда в последнем акте Глумов понимает, что благодаря нелепой случайности — краже дневника — он изобличен в двоедушии, ему ничего не остается, как признаться: «Вас возмутил мой дневник. Как он попал к вам в руки, я не знаю. На всякого мудреца довольно простоты». «Мудрецом» тут назван Глумов. Но разве только к Глумову, объяснившему под занавес свою неудачу известной пословицей, относится это ироническое словцо? Нет, той же печатью мечены и Мамаев, и Крутицкий, и Городулин, и Турусина. И, развенчивая их глупость, косность и причуды, доводя до очевидности и обнажая изнанку защитной системы фраз и величавых жестов, Островский откровенно смеется надо всеми ими, говоря: на *всякого* мудреца довольно простоты.

Так кто же такие «мудрецы» в понимании современников Островского? Целый сонм «новых деятелей»— составителей «прожектов», «мнений», записок, возбудителей «вопросов», мастеров произнесения либеральных спичей породила пореформенная эпоха. Своею наследной мудростью не уставали кичиться и старозаветные ретрограды. За всеми ими и закрепилось в литературе конца шестидесятых годов едкое словечко «мудрецы».

Некрасов писал в эти годы:

Не много выиграл народ,
И легче нет ему покуда
Ни от *чиновных мудрецов,*
Ни от фанатиков народных...

В «Хронике общественной жизни», предназначенной для «Женского вестника» *(1867)*, Слепцов по-своему развивал эту тему: «Я раньше сказал, что я сидел между мудрецов. Их было довольно, и они все были в том возрасте, в котором должны быть умеренные либералы, именно от тридцати пяти до сорока пяти лет».

«Мудрецы вздыхают,— вторил ему Щедрин,— соболезнуют, устрашают друг друга и — странное дело!— несмотря на пуганья, только добреют да нагуливают себе жиру в борьбе с попраниями и глумлениями». Фединьку Кротикова Щедрин не раз называет «пустопорожним мудрецом», другой герой исправляет у него «на время должность мудреца», а однажды Щедрин даже называет страну, «которая всецело посвятила себя обоготворению «тишины», которая отказалась от заблуждений и все внимание свое устремила на правильность расчетов по ежедневным затратам», «страною мудрых».

Островский идет в русле демократической литературы и публицистики, посвящая свою комедию проблеме «мудрости»— мудрости житейской и политической, старой, косной патриархальной мудрости и нового, предприимчивого беспринципного ума. Так когда-то в комедии Грибоедова, хоть и совсем в ином тоне и плане, проблемой стала беда свободного ума, и она не только определила идею пьесы, но и ее интригу: ведь ославив Чацкого сумасшедшим, ему отказывают в том, в чем он бессомненно выше окружающих,— в уме, который кажется чем-то вызывающим, неприличным в среде Скалозубов и Фамусовых.

Само обращение к теме «ума» и «мудрости» не было, таким образом, слишком большой новостью. Новостью оказалось то, что в пьесе, как бы посвященной теме ума, не нашлось ни одного положительного или хотя бы страдающего лица — все или глупцы, или прохвосты. Ум стал предметом торга, инструментом обмана, даром изворотливости, и, казалось бы, ничем более. Для Островского, свято верующего в разум, помнящего живые предания русской литературы, воспитанного пушкинским сознанием, что «ложная мудрость мерцает и тлеет пред солнцем бессмертным ума», для просветителя Островского такое попрание мысли было нестерпимым и требовало отмщения сатирой.

Пусть не покажется слишком уж общим, абстрактно морализующим сам подход драматурга к его теме. Ум, глупость — понятия сами по себе изначально простые и, как бы сказать, общечеловеческие,— облекаясь живой плотью,

дают немало для понимания социальной психологии. Общественное положение людей, их взгляды и интересы порой делают людей глупыми даже вопреки их природе и заставляют совершать поступки, противоречащие здравому смыслу. Имущественные привилегии вынуждают их действовать не по логике рассудка, а по классовой логике. Сила личного интереса, более могущественная, чем разум, толкает их на защиту реакционных идей и отживших учреждений... Так путем «противоестественного отбора» глупцы по природе и глупцы по обстоятельствам вербуются историей для поддержания косного и несправедливого порядка вещей.

Островский поступал как социальный психолог, которого интересует не столько содержание политических взглядов, сколько психологическая форма их проявления и бытования: общий строй понятий, заметный в каждой мелочи и на каждом шагу, сам характер рассуждений, обычные предрассудки, законы, по каким возникают некие устойчивые реакции поведения и типичные извороты мысли.

Исследование общеморальных, общечеловеческих понятий в том, как они преломились в современной политической ситуации, было замечательным открытием ближайшего современника Островского — Салтыкова-Щедрина. Сила, слабость, ум, глупость, испуг, нераскаянность и т. п.,— оперируя этими абстрактными, казалось бы, понятиями, Щедрин учил читателя извлекать из них множество современных политических оттенков.

Близость автора пьесы о «мудрецах» к Щедрину не осталась не замеченной современниками. Правда, критика шестидесятых — семидесятых годов видела в этом симптом упадка драматурга, угасания его самобытности. «Угадайте, кто это — Островский или Щедрин!— восклицал критик Н. Языков, процитировав известный монолог Крутицкого.— Что это: сатира, карикатура, тип, шутка, ирония или фарс?»[1] Высказывалось мнение, что щедринские приемы сатиры чужды комедии как жанру. «...Пошиб этой комедии,— суммировал позднее эти толки о «Мудреце» историк литературы Орест Миллер,— отзывается несколько Щедриным; но что хорошо в сатире, то не совсем уместно в комедии»[2].

Можно не соглашаться с тоном этих суждений, можно решительно оспорить такой подход к делу, но сам факт худо-

---

[1] Языков Н. Бессилие творческой мысли. Журнал «Дело», 1875, № 2, с. 32.

[2] Миллер О. Русские писатели после Гоголя.— 1888, ч. III, с. 307.

жественного родства отмечен верно. Такие произведения, как «Признаки времени», «Письма о провинции» или «Господа ташкентцы» Щедрина, представляли собою как бы парад-алле современных социальных типов в их наиболее характерных движениях и позах. Сходным явлением в области драмы была и комедия Островского. Пьеса, связанная интригой чисто внешне, представляла собою галерею саркастических портретов московских «мудрецов», выставленных для всеобщего обозрения и насмешки. Открывает эту галерею дядюшка Глумова, отставной статский советник Мамаев.

ПРИЧУДЫ ДЯДЮШКИ

Нил Федосеич Мамаев как-то особенно охотно рассуждает об уме и глупости. Разумеется, о своем уме и чужой глупости. И свой ум он не склонен прятать, держать при себе. В первых же сценах комедии гусар Курчаев, один из тридцати его племянников, претендующих на завещание, объясняет нам дядюшку: «Он считает себя всех умнее и всех учит. Его хлебом не корми, только приди совета попроси». Глумов слышит эти слова и наматывает себе на ус.

От подвыпившего Курчаева можно получить немало и других ценных сведений. Ну, скажем, то, что Мамаев имеет странное обыкновение ездить по городу в поисках квартиры. «Выедет с утра, квартир десять осмотрит, поговорит с хозяевами, с дворниками, потом поедет по лавкам пробовать икру, балык, там рассядется, в рассуждения пустится». Самое интересное, что квартира Мамаеву вовсе не нужна. Тут то же, что и с балыком и с икрой: он осматривает, но не снимает, пробует, но не берет, приценяется, но не покупает. Его удовольствие — сам процесс осмотра, обсуждения, разговора.

Этим чудачеством дядюшки и пользуется Глумов. Заманив его в свою квартиру, он дает ему возможность разговориться, безбожно льстя его уму и почтительно самоуничижаясь. Мамаеву же много не надо: его только тронь — и он прилипнет со своими поучениями. Скромно потупившись, Глумов говорит, что сдает свою квартиру, потому что снимать ее ему «не по средствам». Жадный огонек загорается в глазах Мамаева: тут есть кого поучить уму-разуму. И, привязавшись к словам Глумова, он целую предику ему читает: «А зачем же нанимали, коли не по средствам? Кто вас неволил? Что вас за ворот, что ли, тянули, в шею толкали? Нанимай, нанимай!» Прервем на мгновение этот поток

красноречия, чтобы заметить: Мамаев постоянно копит в себе внутреннее раздражение, способное вылиться на голову первого встречного. Он носит в себе это раздражение с утра до вечера, и едва увидит какой-либо непорядок или то, что покажется ему непорядком, он начинает немедленно поучать, разогреваясь по дороге, с полным словесным недержанием, с невозможностью остановиться в своей грозной воркотне: «...А вот теперь, чай, в должишках запутались. На цугундер тянут? Да уж, конечно, конечно. Из большой-то квартиры да придется в одной комнатке жить; приятно это будет?»

Показным образом негодуя на свою непонятливость и восхваляя ум дядюшки, Глумов незаметно для своего собеседника подводит его к нужным суждениям и выводам. Убедившись, что Мамаева понесло и он у него на крючке, Глумов ошеломляет дядюшку нелепейшим признанием: он сдает эту квартиру, чтобы нанять большую. Мамаев поражен, ошарашен, можно представить себе, как у него глаза на лоб полезли... «Как так больше? На этой жить средств нет, а нанимаете больше! Какой же у вас резон?» И слышит ошеломляюще нелепый ответ Глумова: «Никакого резона. По глупости». Такого рода самокритика молодого человека — для Мамаева маслом по сердцу. Глумов почти издевается над ним, а Мамаев после первой минуты удивления принимает и это за чистую монету. Обычная черта такого сорта людей — они не чувствуют юмора, не способны видеть второй слой реплики, не реагируют на преувеличения, они принимают все сказанное буквально и плоско. Тем более если речь идет об их личных преимуществах и достоинствах.

Лесть Глумова дядюшке настолько груба и прямолинейна, что ее неискренность бросилась бы в глаза любому. Любому, но не Мамаеву. Опьяненный своей мудростью, он не замечает, как плохо маскирует Глумов свои истинные намерения. Средства Глумова несложны: он лишь не устает твердить, что глуп и жаждет, алчет дядюшкиного совета как манны небесной. По острому слову Анатоля Франса, если хочешь польстить, надо бояться только одного: не оказаться в этом деле гомеопатом. И Глумов дает дядюшке не то что аллопатические, но просто лошадиные дозы лести. А Мамаев сглатывает их не поморщившись и, как ни в чем не бывало, самодовольно улыбнувшись, ждет новой порции.

Внимая наставлениям Мамаева, мы попадаем в какой-то особый климат добросовестного идиотизма, в мир щедринских бесшабашных советников с щелью в черепе на затылке,

предназначенной для особо скорого усвоения указаний начальства и глухо закрытой для всяких иных внушений.

Легко понять, что Мамаев, мягко говоря, недалек, но как все же объяснить его странные причуды — патологическую страсть к поучениям, ежедневные разъезды в поисках квартиры и т. п.? Современная Островскому критика остановилась в смущении перед этим обстоятельством. Мамаев — «величайший оригинал», «чудак», по определению рецензента «Современной летописи» (1868, № 39) — являл собою множество «ничем не объяснимых странностей». Конечно, драматург вправе приписать комическому герою любую странность, но не перехватил ли здесь автор?

Островский, однако, приоткрывает завесу над странностями Мамаева, находя им прямое социальное объяснение. «Отчего нынче прислуга нехорошая?— заводит Мамаев одно из излюбленных своих рассуждений.— Оттого, что свободна от обязанности выслушивать поучения. Прежде, бывало, я у своих подданных во всякую малость входил. Всех поучал, от мала до велика. Часа по два каждому наставления читал; бывало, в самые высшие сферы мышления заберешься, а он стоит перед тобой, постепенно до чувства доходит, одними вздохами, бывало, он у меня истомится. И ему на пользу, и мне благородное занятие. А нынче, после всего этого... Вы понимаете, после чего?»— «Понимаю»,— с выразительной краткостью отвечает Глумов.

Мамаев боится прямо назвать так грубо переменившую его жизнь и лишившую «подданных» реформу 1861 года. Наука самобережения состоит, между прочим, и в том, чтобы игнорировать неприятные понятия и слова-раздражители. Подобно бабушке Татьяне Юрьевне в очерках Щедрина, уклончиво именовавшей то же событие «известной катастрофой», Мамаев обходится туманными эвфемизмами. Он весь еще в тоске по недавнему прошлому, рисующему его воображению обольстительные сцены: барин, забравшийся «в самые высшие сферы мышления», и оробевший, стоящий навытяжку, закатив глаза, немотствующий слуга. Совсем не то теперь: «Раза два ему метафизику-то прочтешь, он и идет за расчетом».

Весь строй жизненных понятий Мамаева был связан с крепостным правом, с теми отношениями барина и слуги, крестьянина и помещика, которые казались установленными от века и неколебимыми. Крестьянская реформа застала его, барина до мозга костей, врасплох и переживалась как чудовищная несправедливость, сильнейший и непоправимый

удар судьбы. Надо было это чем-то возместить, надо было найти хотя бы временный выход для зудящей потребности распекать, поучать, требовать, читать «метафизику». «Если приобретена привычка,— писал Щедрин в «Письмах о провинции»,— в известный час дня строчить, в другой распекать и т. д., то нельзя себе представить, какая истома овладевает человеком при наступлении урочного часа». И Мамаев ищет себе «благородного занятия», которое напоминало бы сладкое прошлое и отвечало старой, исконной, сложившейся социальной привычке. Бывший владелец крепостных душ и отставной статский советник только тогда и чувствует себя сносно, если может поучать, наставлять, «воспитывать», то есть любыми способами демонстрировать свое превосходство над личностью другого человека, будь то сиделец в лавке, случайный прохожий или дворник. Вот отчего уже третий год и выезжает он с раннего утра, как на службу, на поиски ненужной ему квартиры.

Но предположим, Мамаев нашел себе благодарного слушателя. Что же хочет он внушить ему, что проповедует, какие идеалы защищает?

Вот Мамаев остановил гимназиста, бегущего вприпрыжку домой, и приготовил ему такую сентенцию: «В гимназию-то, мол, тихо идешь, а из гимназии домой бегом, а надо, милый, наоборот». А вот чему он учит Глумова: не надо путаться в долгах, жить надо «по простоте», молодому человеку должно уважать пожилых, опытных родственников, «льстить нехорошо, а польстить немного позволительно» и т. п. Ни искры не то что нового, но хоть бы внешне оригинального, своего, отличного от других — все вековые прописи, моральные окаменелости.

Может показаться, что сама по себе проповедь Мамаева, состоящая из обрывков правил, завещанных отцами и дедами, настолько скучна, глупа, пережевана и стара, что даже не в состоянии быть вредной. Однако это ошибка. Беда в том, что свой более чем скромный запас идей Мамаев распространяет с заметной агрессивностью, он пытается возвести его в степень общего правила, сделать для всех обязательной нормой. В своем кругу он вправе рассчитывать на успех: не зря у него, по словам Глумова, «большое знакомство, связи». Мамаев — один из законодателей этого мира, и перед его постными поучениями еще склоняются многие, вместо того чтобы, как озорной гимназист, проводить нашего мудреца смехом.

Впрочем, и неучтивый мальчишка еще может поплатиться

за свое дерзкое невнимание к речам Мамаева. Ведь что, в самом деле, посмел он вымолвить: «Нам, говорит, в гимназии наставления-то надоели. Коли вы, говорит, любите учить, так наймитесь к нам в надзиратели». Мудрец быстро нащупывает связь этого разрушения авторитетов в словах мальчишки с крамольными идеями, и непочтение гимназиста к Мамаеву с личной почвы мгновенно сдвигается на грань тяжелого криминала. «На опасной дороге мальчик. Жаль!»— замечает Глумов, чтобы понравиться дядюшке. Любопытно здесь словечко «на опасной дороге»— именно на опасной, а не просто дурной, скверной. Мальчик и не подозревает, что его бесшабашный ответ будет расценен так серьезно, что собеседник его почти готов воскликнуть: «Слово и дело». «А куда ведут опасные-то дороги, знаете?»— спрашивает Мамаев. «Знаю»,— лаконично отвечает Глумов. Выразительная недомолвка! Трудно откровеннее намекнуть на репрессалии, к каким всегда готовы перейти Мамаевы от своих мирных житейских поучений.

В постановке Театра имени Вахтангова артист ярко передает фантастическую тупость Мамаева, его диковинное самодовольство, но фарсовой легкостью мизансцен заметно смягчает краски этого образа. Его Мамаев нелеп, порою смешон, порою жалок, но едва ли опасен. В дуэте с Глумовым среди иных трюков Мамаев у Н. Гриценко забавляет публику тем, что ему не вдруг удается выговорить свою фамилию: «Ма-ма... Ма-ма... Мамаев». Однако фамилия героя, как обычно, *значащая* у Островского, происходит, вероятнее всего, не от слова «мама», а от слова «Мамай». В этой мелочи — характерный акцент, дающий ключ к образу. Одно дело мерзкий, но беспомощный идиот Мамаев, который слова «мама» выговорить не может, другое — Мамаев-Мамай, грозно прошедший по русской жизни в стремлении навязать ей свою тупую *азбучность*.

Казалось бы, Мамаев — изжитый, обреченный тип, непригодный даже для серьезной сатиры. Но у Островского он опасен не смыслом своих речей, а, так сказать, их бессмыслицей, воспринимаемой как нечто законное, возведенное в общественную норму. То, что Мамаевы могут утверждать себя в обществе в роли учителей и проповедников, то, что они не стесняются разносить повсюду свою мудрость,— симптом общественного застоя и реакции.

Как раз это и почувствовал в «мамаевщине» Щедрин, посвятивший знакомому нам типу очерк «Самодовольная современность» в цикле «Признаки времени». Известно, что

Щедрин иной раз просто заимствовал у героев Островского — и не только Островского — их имена, по-своему развивая известные литературные характеры. Так поступил он, например, с Глумовым. В очерке «Самодовольная современность», написанном спустя три года после комедии Островского, имя Мамаева не названо, однако сам тип «самодовольного мудреца», растерявшегося после реформы, но вскоре оправившегося и вновь ощутившего почву под ногами, невольно вызывает в сознании образ дядюшки Глумова. Социально-психологический механизм «мамаевщины» описан Щедриным с такой точностью, что дает лучший комментарий к образу героя Островского, и нам грешно было бы им не воспользоваться.

Попробуем же проверить Мамаева Щедриным. «Просто ограниченный человек,— писал Щедрин в очерке,— хранит свою ограниченность про себя; он не совершает ничего особенно плодотворного, но зато ничего и не запутывает. Совсем другое дело — ограниченность самодовольная, сознавшая себя мудростью. Она отличается тем, что насильственно врывается в сферы ей недоступные и стремится распространить свои криле всюду, где слышится живое дыхание. Это своего рода зараза, чума». Щедрин отмечает примитивность, плоскость истин, проповедуемых «мудрецами»: «...азбучность становится обязательною; глупые мысли, дурацкие речи сочатся отовсюду, и совокупность их получает наименование «морали».

Можно лишь удивляться, как точно, вплоть до деталей, совпадают черты намеченного Щедриным социального типа и его художественного «прототипа» у Островского. Вот еще одно наблюдение: «...Как скоро человек однажды пришел к убеждению, что он мудрец, он не только нелегко расстается с этим убеждением, но, напротив того, сгорает нетерпением пропагандировать основания своей мудрости. Как и всякий другой мудрец, он не хочет таить свою мудрость для одного себя, а хочет привить ее присным и неприсным, знакомым и незнакомым, всему миру». Разве это не про Мамаева сказано?

Или еще: мудрецы проповедуют, «что «по рогожке следует протягивать ножки», что «всякий сверчок должен знать свой шесток», что «поспешишь — людей насмешишь», и при этом так блаженно улыбаются, что издали можно подумать: вот счастливцы, разрешившие себе задачу душевного равновесия!» Разве это не суть мамаевские поучения Глумову и его матери?

Драматическая сторона проповедей расплодившихся «мудрецов» заключается, по Щедрину, в том, «что от этих людей некуда уйти, так что выслушивание азбучных истин становится действительно обязательным». От них нельзя отмахнуться, их нельзя не замечать, «ибо это не просто разводители канители, но герои дня, выразители требований минуты». «Их приходится выслушивать с терпением,— пишет Щедрин,— не по тому одному, что невыслушивание может повести за собой злостные для невыслушивающих последствия (это само по себе), но и потому, что весь воздух этой местности, всякий камень, каждая песчинка пропитаны азбучностью».

Так от характеристики отдельного типа Щедрин незаметно переходит к характеристике той общественной почвы, на которой только и возможно появление и благоустройство этого сорта людей. Он прямо связывает бытование «самодовольных мудрецов» с эпохой общественной реакции, которая рисуется ему как эпоха «величайшего умственного утомления, эпоха прекращения частной и общественной инициативы, эпоха торжества сил, имеющих значение не столько сдерживающее и регулирующее (это только казовый конец реакций), сколько уничижающее и мертвящее».

В здоровой, чистой общественной атмосфере разглагольствования исторически и политически отживших людей, подобных Мамаеву, не принимаются всерьез, их просто не удостаивают вниманием. Пока глупость Мамаевых остается их частным, домашним делом, они не так уж и досаждают ею. Их требования к другим выглядят тогда лишь как нелепые претензии, самодовольные причуды ограниченности. Но в годы общественного упадка они вылезают на поверхность как учители общественной нравственности, они начинают вещать, они предписывают всем свои нормы и правила жизни. И попробуйте тогда не замечать их или беззлобно потешаться над ними. «От них не уйдешь»,— говорит Щедрин.

Остается, пожалуй, одно — презирать их и смеяться над ними, как смеется в своей комедии над Мамаевым Островский.

ГЕНЕРАЛ КРУТИЦКИЙ

Портрет Мамаева, по существу, вполне готов и уже исчерпан в первом акте. Появляясь дальше по ходу действия, он лишь подтверждает себя. Зато во втором акте мы знакомимся с новым лицом — Крутицким, «очень важным госпо-

дином», по определению афиши. В пьесе нет прямых указаний на то, что Крутицкий генерал, но зовут его «ваше превосходительство», а однажды он роняет походя, что «с бабами» говорить — «хуже, чем дивизией командовать». Кроме того, следует принять во внимание, что первый исполнитель этой роли в Малом театре — С. В. Шумский играл его отставным военным, наверное, уж не без ведома Островского.

Действие комедии развивается как восхождение Глумова по ступеням карьеры, и Крутицкий для него — следующая ступенька. Когда Глумов обхаживает дядюшку, он уже мечтает о знакомстве с Крутицким: ведь это человек «с влиянием». От него он ждет покровительства, рассчитывая на дальнейшее продвижение в высокие сферы.

Сам Мамаев пасует перед Крутицким и, хотя за глаза высказывается о нем нелестно («Он у нас в кружке не считается умным человеком и написал, вероятно, глупость какую-нибудь»), в присутствии отставного генерала держит себя с необходимым почтением. Крутицкий, кажется, единственный из героев комедии, кого Мамаев не решается поучать; ему он, напротив, смиренно поддакивает.

Крутицкий. Вот стоит стол на четырех ножках, и хорошо стоит, крепко?

Мамаев. Крепко.

Крутицкий. Солидно?

Мамаев. Солидно.

Крутицкий. Дай попробую поставить его вверх ногами. Ну, и поставили.

Мамаев *(махнув рукой)*. Поставили.

Мы могли уже прежде убедиться, что Мамаеву лаконизм несвойствен. Пожалуй, один лишь раз — в сцене с Крутицким — он оказывается в позе выслушивающего чужую мудрость, а не разносящего свою. Это и понятно. Крутицкий — весьма влиятельное лицо, у него связи в Петербурге («...я тебе могу письма дать в Петербург,— перейдешь,— там служить виднее»,— обещает он Глумову). А кроме того, в отличие от «моралиста» Мамаева Крутицкий, так сказать, идеолог консервативного кружка, его мыслитель и философ. К Мамаеву, больше занятому бытовым брюзжанием и не претендующему на роль политического деятеля, Крутицкий относится с плохо скрываемым презрением: «Он только других учит, а сам попробуй написать, вот мы и увидим».

Впрочем, нелестные отзывы друг о друге не мешают старым крепостникам, сойдясь в своих кабинетах и гостиных, думать и чувствовать вполне согласно. Есть такие области

жизни, в которых они понимают друг друга с полуслова, говорят в унисон и горячо убеждают один другого в том, в чем заранее единодушны.

Современник Островского — поэт Д. Минаев запечатлел дуэт ретроградов старого закала в сатирическом стихотворении «Двое» (1866):

Я слушал беседу двух старцев в гостиной,
Мой бас превратился в дискант:
Один был действительный статский советник,
Другой — генерал-лейтенант.
. . . .
Они порицали наш век развращенный,
«Что делать?», Прудона, Жорж Занд...
Один был действительный статский советник,
Другой — генерал-лейтенант.
И думал я, слушая старцев беседу:
Что, люди, ваш ум и талант?
Один был действительный статский советник,
Другой — генерал-лейтенант.

Как не вспомнить, слушая эти пародийные «беранжеровские» куплеты, статского советника Мамаева и отставного генерала Крутицкого! Сановные старички, толкующие об «обуздании» и порицающие «Что делать?» Чернышевского, видно, все чем-то сходны меж собою. Браня нынешний «легкомысленный век», молодежь и литературу, они завидно единодушны, хотя бы и были исполнены взаимной неприязни и готовы при первом удобном случае по-паучьи истребить друг друга.

Глупость, по Островскому, родовая черта консервативных старцев. Крутицкий в пьесе — редкий, безнадежный образчик тупости. «Нельзя довольно налюбоваться тобой, маститый старец!— восклицает Глумов в своем разоблачительном дневнике.— Поведай нам, поведай миру, как ты ухитрился, дожив до шестидесятилетнего возраста, сохранить во всей неприкосновенности ум шестилетнего ребенка?» В самом деле, подобно Мамаеву, Крутицкий глуп отчаянно и непоправимо. Но в этом экземпляре социальной фауны драматург находит новые черты и оттенки, как бы пополняющие впечатления, полученные зрителем от знакомства с Мамаевым.

Крутицкий ни на минуту не позволяет нам забыть, что он генерал, хотя бы и отставной. Случайные посетители должны стоять перед ним навытяжку, и ради этого он, ссылаясь на оплошность прислуги, не держит в своей приемной другого стула, кроме того, на каком сидит сам. Старый бурбон, по

обыкновению, раздражителен, нетерпим. Подобно гоголевскому Собакевичу, он готов ругательски изругать всех окружающих, весь город. Мамаев для него — «болван совершенный», жена его — «дура замечательная», мать Глумова — «попрошайка» и т. п. Его отзывы отрывисты и безапелляционны, как воинская команда.

Обстоятельства принуждают Крутицкого усвоить манеры внешней обходительности и даже заняться несвойственным ему делом. «Прошло время, любезнейший Нил Федосеич, прошло время,— объясняет Крутицкий Мамаеву.— Коли хочешь приносить пользу, умей владеть пером». Мы видим перед собой Скалозуба, принужденного метить в Вольтеры. Пока Мамаев разводит турусы на колесах и утешается пресной азбучностью, Крутицкий действует наступательно, как главная сила кружка ретроградов-крепостников. Он готов воевать с либералами их же оружием и модным «мнениям» и «запискам» на высочайшее имя противопоставляет свои «прожекты». В пьесе упомянуты два его сочинения: «Трактат о вреде реформ вообще», и «прожект» «об улучшении нравственности в молодом поколении». Но, как видно, и это не все. «Я пишу, я пишу, я много пишу»,— похваляется Крутицкий перед Мамаевым.

Отдадим должное старому генералу. Психология Крутицкого обладает завидной цельностью. Можно думать о нем что угодно, но человек это прямой, неувертливый и по-своему убежденный. Ему несвойственны двойные ходы, тонкий расчет, задние мысли. Если он и хитрит, то хитрости его как на ладони. Можно попрекнуть его грубостью, но в нем нет неприятной изворотливости, и то, что он думает, он обыкновенно рубит по-солдатски, сплеча.

Старый генерал всегда один и тот же, он неизменен и равен самому себе и тогда, когда протестует против свободомыслия и опасной наклонности «обсуждать то, что обсуждению не подлежит», и тогда, когда в своем «прожекте» высказывается в том духе, что вредно поощрять мелких чиновников, а оклады следует увеличивать только «председателям и членам присутствия», ибо старший чиновник своим довольным видом призван поддерживать величие власти, а младший должен оставаться робок и «трепетен».

«Государственный ум» Крутицкого тщится коснуться всего разом, разрешить все вопросы и ничего не оставить без своего благодетельного попечения и совета. Особенно заботится Крутицкий о восстановлении нравственности в молодом поколении. Ему кажется, что если среди молодых

людей наблюдается упадок «деликатных, тонких чувств», то причину этого следует искать в современной литературе и театре: все это «оттого, что на театре трагедий не дают». Его программа исправления нравов решительна и проста: давать через день для дворян трагедии Сумарокова и Озерова, до которых сам генерал большой охотник, а «для простого народа продажу сбитня дозволить».

Герой Островского осмеян здесь дважды. Во-первых, смешны его театральные вкусы и пристрастия, которые все — в отжившем и покрытом пылью прошлом. С каким пафосом читает Крутицкий звучащие диким анахронизмом высокопарные строфы из трагедий Озерова:

При вести таковой задумчив пребываешь;
Вздыханья тяжкие в груди своей скрываешь,
И горесть мрачная в чертах твоих видна!

Или:

Когда россиянин решится слово дать,
То без стыда ему не может изменять.

Надутая чувствительность, квасной патриотизм... Но дело не только в этом. Смешны, нелепы и общие понятия генерала о путях исправления действительности. Его бюрократический идеализм повелевает думать, что если простой народ пьет много водки, то это оттого, что в продаже нет сбитня, а если молодежь портится, то повинно в этом искусство, худо на нее влияющее. Реальные отношения перевернуты, следствию придано значение причины, зато в душе генерала разлита счастливая уверенность, будто отыскан источник зла и есть куда отвести свой гнев и к чему приложить административное рвение.

Не будем и тут ставить под сомнение искренность старого генерала или пытаться поймать его на противоречии, нескладице в мыслях. Корыстный классовый интерес, совпадающий с интересом личным, нередко выступает в мистифицирующей оболочке бескорыстной заботы об обществе в целом. Крутицкий высказывается, к примеру, против реформы, исходя как будто из соображений «высших», государственных. Он искренне убежден в своей правоте. Но надо ли говорить, что его «охранительный» пыл много потерял бы в своей горячности, если бы за этим не стояли кровные интересы и выгоды.

В глазах людей, однако, высокие побуждения и чувства, бескорыстие и личная материальная незаинтересован-

ность имеют столь очевидную притягательность, что нет такого реакционера и корыстолюбца, который посмел бы этим пренебречь. Люди, подобные Крутицкому, способны легко забывать, из чего они, в сущности, исходят; они тешатся иллюзиями бескорыстия, настраивают себя на то, что они защитники «чистой идеи» класса, представляют интересы всего общества. Такой самообман, внушение себе, что ты борешься не за свою усадьбу, не за своих крепостных, не за свой комфорт и доход,— весьма обычное дело, и не в них ли разгадка того добросовестного обскурантизма, тупости по *убеждению,* какой в избытке наделен в пьесе Островского Крутицкий.

То, что генерал не прочь поговорить о рыцарстве, о дворянской чести, о «благородных чувствах», приносимых в жертву кумиру нового времени — деньгам, вовсе не налагает запрета на его житейские вожделения. А если он требует давать на театре «высокое», это не значит, что в личной жизни он такой уж пуританин. Тут как бы два разных счета — частный и общий, для себя и для других, и генерал умеет, когда это необходимо, пользоваться лишь одним из них, причем без ущерба для своей искренности. Устройство головы «мудреца» таково, что в ней могут одновременно уживаться противоположные по смыслу идеи. Отделенные друг от друга глухими перегородками, они извлекаются в нужную минуту в зависимости от потребностей, что позволяет на деле разрушить принцип, а в теории и даже в собственном сознании оставить его неприкосновенным. Такой феномен двойного сознания, двойного счета, игнорирующего взаимосвязь явлений, пышно произрастает на почве умственной отсталости, избавляя «мудреца» от мук совести и всегда тягостного сознания собственного лицемерия.

Крутицкий готов покровительствовать всякого рода любовным грешкам и вольностям поведения, лишь бы «свободомыслие» из сферы личной, бытовой, домашней не перешло в сферу политическую. У самого генерала горят от удовольствия щечки, когда он напоминает ханже Турусиной о соединявших их в прошлом, видимо, не совсем безгрешных отношениях.

К р у т и ц к и й. ...Я вот гулять пошел, ну, дай, думаю, зайду навестить старую знакомую, приятельницу старую... хе, хе, хе!.. Помните, ведь мы...

Т у р у с и н а. Ах, не вспоминайте! Я теперь...

К р у т и ц к и й. А что ж такое! Что не вспоминать-то... У вас в прошедшем было много хорошего. А если и было

кой-что, на ваш взгляд, дурное, так уж вы, вероятно, давно покаялись. Я, признаться вам сказать, всегда с удовольствием вспоминаю и нисколько не раскаиваюсь, что...

Турусина *(с умоляющим видом)*. Перестаньте!

Не внемля ханжеским протестам Турусиной, генерал настоятельно советует ей пользоваться всеми возможностями и еще «пожить как следует». Таково житейское кредо Крутицкого. Порицая нынешний «легкомысленный век» с позиций «вековой мудрости, вековой опытности», он с заметным сладострастием взирает на все доступные удовольствия жизни и не осудит за них ближнего.

С учетом этого, кстати, и строит свою тонко рассчитанную игру Глумов во время первого знакомства с Крутицким. На вопрос генерала: «У тебя прошедшее-то хорошо, чисто совершенно?»— он со смущенным видом, создающим иллюзию правдивости, выдавливает из себя: «Мне совестно признаться перед вашим превосходительством». Расспросы обеспокоенного Крутицкого дают возможность Глумову приготовить ответ, эффект которого хорошо рассчитан: «В студенческой жизни, ваше превосходительство... только я больше старых обычаев придерживался»; «То есть не так вел себя, как нынешние студенты».

В этой фразе большой политический заряд: «не так вел себя, как нынешние студенты»— это значит не устраивал бойкотов, не травил педелей, не участвовал в университетских волнениях. А с другой стороны, те же слова намекают на молодецкий размах в студенческих попойках, кутежах, дебошах, какие уже не по плечу «нынешним».

«Покучивал, ваше превосходительство,— со смирением признается Глумов,— случались кой-какие истории не в указанные часы, небольшие стычки с полицией».

Крутицкий. И только?

Глумов. Больше ничего, ваше превосходительство. Сохрани меня бог! Сохрани бог!

Крутицкий. Что ж, это даже очень хорошо. Так и должно быть. В молодых летах надо пить, кутить. Чего тут стыдиться? Ведь ты не барышня. Ну, так значит, я на твой счет совершенно покоен.

Глумов заранее знает, что попадет в точку. «Чего тут стыдиться?»— это жизненный и политический принцип генерала. Кто находит выход своей молодой энергии не в размышлениях о жизни и, уж конечно, не в попытках социального протеста, а в пьянстве, мелком разврате, посещении французского театра, увлечении танцовщицами, тот «свой

человек», добропорядочный член общества. Более того, любовные или иные «грешки», нравственная нечистоплотность, замаранность служат верной гарантией неучастия в «опасных» затеях, охранной грамотой благонадежности. Напротив, честность и моральная безупречность должны в этом смысле казаться подозрительными. Если человек не берет взяток, не кутит и не дебоширит, он — «не свой», непонятный, неведомо куда тратит свое время, и, стало быть, от него всего можно ждать.

Словом, «чего тут стыдиться?» Крутицкого — это целая житейская философия, символ веры благонамеренного консерватизма.

«Не размышляйте и читайте Поль-де-Кока — вот краткий и незамысловатый кодекс житейской мудрости, которым руководствуется современный благонамеренный человек,— писал в эти годы Щедрин.— И благо ему... потому что от этого нет ущерба ни любви к отечеству, ни общественному благоустройству».

Крутицкому на руку, чтобы как можно больше людей обратилось в убежденных обывателей, всецело занятых тем, как бы прибрать к рукам лишний «пирожок» (или «пирог», или «кусок», смотря по рангу и аппетиту), а взамен идейной жизни провозглашающих лозунг: «Chançons, dançons et buvons!»[1]

«...Главное все-таки в том заключается,— продолжает рассуждение «по Крутицкому» Щедрин,— чтобы не размышлять. Танцуйте канкан, развлекайтесь с гамбургскими и отчасти ревельскими принцессами, но, бога ради, не увлекайтесь. Посещайте Михайловский театр, наблюдайте за выражением лица г-жи Напталь-Арно в знаменитой ночной сцене пьесы «Nos intimes», следите за беспрерывным развитием бюста г-жи Мила, ешьте, пейте, размножайте человеческий род, читайте «Новое время», но, бога ради, не увлекайтесь».

В пору общественной реакции безмыслие распространяется, как зараза. Глупость становится общественной добродетелью. Отвыкшие и не умеющие думать стремятся отучить думать и других. Крутицкий видит вредоносность реформ уже в том, что любое социальное изменение дает «простор опасной пытливости ума проникать причины». Махровый консерватор готов преследовать мысль во всех ее

---

[1]Пойте, танцуйте и выпивайте *(франц.)*.

видах, любое проявление умственной независимости больно задевает его.

То, что политический консерватизм обычно в ладу с глупостью, неоспоримо для автора комедии о «мудрецах». Труднее определить, в какой мере природная глупость толкает к реакционности, а в какой классовая реакционность понуждает к пущей глупости.

Убежденный крепостник и противник реформ мучительно морщит чело, но не может понять, что происходит вокруг. Ему кажется, что мир сошел с ума, помешался на переменах, и оттого любое дуновение новизны встречает у него злобную неприязнь. В глубине души Крутицкий убежден, что пресловутые реформы — временная уступка крикунам-либералам или того хуже — «затмение», вдруг нашедшее на самодержавную власть и губительное для нее самой. Но рано или поздно в Петербурге должны опамятоваться. Крутицкий верит в скорое возвращение старых добрых времен и решительно отговаривает Глумова от службы «по новым учреждениям»: «Ты ищи прочного места; а эти все городулинские-то места скоро опять закроются, вот увидишь».

Мысль об исторической необходимости, неизбежности перемен просто не входит в обиход тем и вопросов, затронутых сознанием старого крепостника. Для этого потребно хоть в малой мере обладать способностью рассуждать, сопоставлять, сравнивать, беря в расчет некую объективную реальность, сущую и помимо генеральской воли. Надо ли говорить, что Крутицкий начисто лишен этого свойства. Вот и поди разбери, чего тут больше — глупости от природы или глупости по социальной принадлежности. Время, история могут идти своим чередом, но у генерала внутри существует свой календарь, размеченный в лучшую пору крепостничества, и он привык сверяться только с ним.

Немалую лепту в исследование социальной природы глупости внес Щедрин своим изучением типа «историографа» и «ненавистника» в цикле «Письма о провинции». «...Ненавистник,— говорит Щедрин,— представляет собой психологическое явление, весьма замечательное; он, так сказать, не различает ни прошедшего, ни будущего; он не может отыскать начала, не может предвидеть конца; он не постигает связи вещей, и потому существующее представляется ему произвольным и разбросанным, в виде мелких оазисов, разделенных непроходимыми песками».

Читая эти строки, легко вообразить себе Крутицкого, неспособного даже изложить свои «государственные» сооб-

ражения на бумаге и приглашающего Глумова для их «экспликации». Стремление повернуть историю вспять и то сопротивление, какое приходится испытывать при этом занятии, выводит «ненавистника» из себя, заставляет его пылать злобой. «...Ненавистник,— объясняет Щедрин,— существо жалкое, почти помешанное от злобы. Подобною злобой бывают одержимы только люди совершенно глупые, и именно потому, что в их наглухо забитые головы не может проникнуть никакая связная мысль, никакое общее представление». Не здесь ли отгадка наступательной, воинствующей глупости Крутицкого? Между злобой и глупостью существует, как видно, закономерная связь.

В спектакле Театра имени Вахтангова Н. Плотников создает по-своему интересный, но несколько иной образ. Его Крутицкий — лысенький, сухонький сморчок — располагает зрителя к благодушному настроению: перед нами слишком уж скисший, заплесневевший и по существу безобидный старикашка. В рамках своего замысла Н. Плотников играет с большим мастерством и имеет заслуженный успех у публики. Но если понять саму пьесу глубже, историчнее, то и артист должен был бы дать иной тип. Мягкое обаяние Н. Плотникова оказалось в этой роли не слишком у места. Его Крутицкий — недалекий, но безобидный в своей глупости «рамоли», у которого как будто уже нет зубов, чтобы укусить, и сил, чтобы принести вред[1].

Конечно, и на Мамаеве, и на Крутицком лежит в какой-то мере тень «отставников», людей, временно оказавшихся не у дел, но они еще достаточно ядовиты, и не приходится преуменьшать их отравляющего воздействия на жизнь. Обреченные исторически, несостоятельные в своих убеждениях крепостники-историографы и ненавистники не вымирают сами собой, они упорно и долго сопротивляются.

При всей своей косности и тупости деятели старого закала понимают все же, что надо усвоить и некоторые тре-

---

[1] Очевидно, такова еще и театральная традиция. Несколько лет тому назад мне пришлось видеть «Мудреца» в постановке московского Театра сатиры. В исполнении яркого комедийного актера Б. Тенина Крутицкий являл собою образчик уже вполне клинического маразма: он не координировал движений, падал, его «заносило» в сторону, и соображал он всякий раз так мучительно, что было впечатление, будто его вот-вот «хватит кондрашка».

Рассказывают, что совсем иначе, глубже и реалистичнее, играл эту роль К. С. Станиславский в постановке Художественного театра 1910 года. Он создавал не буффонную, а зловещую фигуру вельможного старца. Однако эта трактовка, к сожалению, не нашла себе последователей.

бования времени, использовать необходимые тактические ходы, чтобы вконец не растерять своего влияния. Их беспокоит натиск «мальчишек» («Кто пишет? Кто кричит? Мальчишки»), они побаиваются «зубоскалов». Уступкой «духу времени», хотя и робкой, стыдливой, является и это писание «прожектов», и приглашение молодого человека для «осовременивания» их слога.

Таким образом то, что Крутицкий вызывающе, демонстративно глуп, «глуп без смягчающих вину обстоятельств, глуп как чулан», говоря словами Щедрина, еще не свидетельствует о его политической беспомощности и не делает его безвредным.

Иные из современников Островского находили, что тупость и прямолинейность старого генерала перерастают границы всякого правдоподобия, многие находили тип шаржированным. «О, если б консерваторы были так откровенны и так глупы,— иронизировал А. С. Суворин,— то не с кем было бы бороться и нечего было бы опасаться»[1]. Даже такой тонкий и благожелательный к Островскому критик, как Е. Утин, не удержался от замечания: «Тип Крутицкого вышел не совсем удачен потому, что Островский сделал его уже слишком недальновидным»[2]. А драматург Д. Аверкиев прямо писал: «Старички вроде Крутицкого не опасны, и пусть они доживают свой век в глуши...»[3]

Утверждения такого рода были порождены либеральными иллюзиями и чересчур торопили ход событий. В шестидесятые годы «сила крепостников», по выражению Ленина, «была надломлена», но это не значит, что они охотно покидали историческую сцену. Пройдет еще два года после публикации пьесы Островского — и «Отечественные записки» вынуждены будут констатировать: «...Побитая, но не уничтоженная 9 лет тому назад партия в последнее время все громче да громче начинает подавать свой голос» (1870, № 5). Приунывшие было в первые годы реформы консерваторы вновь поднимают голову в пору реакции, правительственных репрессий.

Вот почему следует оспорить традицию изображения Крутицкого выжившим из ума генералом, старой развалиной, бессильным и отжившим глупцом. В старом консерваторе

---

[1] Незнакомец (Суворин А. С.). Недельные очерки и картинки. «С.-Петербургские ведомости», 1868, № 301.

[2] Утин Е. Современные мудрецы. «Вестник Европы», 1869, № 1, с. 354.

[3] Д. А. (Аверкиев Д.). Русский театр. Бенефис г. Бурдина. «Голос», 1868, № 304.

заключена тупая и бессмысленная сила, только *исторически,* только в конечном счете отжившая, а на практике еще сохранявшая нередко свой вес и оказывавшая гнетущее влияние на жизнь общества.

ОТСТУПЛЕНИЕ К ПРОТОТИПУ

Сомнения в жизненной точности и строгом реализме образа Крутицкого могут быть отведены не только обращением к политическому анализу эпохи или сатирической публицистике Щедрина. Стоит привлечь внимание и к творческой истории комедии. Обычно бесполезное занятие отыскивания прототипов в данном случае, кажется, может дать любопытный эффект. Ведь комедия Островского, как уже говорилось, остро злободневна, почти памфлетна, и естественно предположить, что у старого генерала был свой прообраз. Во всяком случае, изучавший театральную историю «Мудреца» С. Дурылин пишет о постановке 1868 года: «На спектакле был яркий «московский» отпечаток: актеры великолепно знали тех, кого изображали, дышали одним с ними воздухом — и немудрено, что отзывы об этом спектакле большею частью сводятся к восхищению верностью художественных портретов, созданных актерами, живой натуре... Сходство было так велико, что зрители искали прямых прообразов Крутицких и Мамаевых, хотя благородным мастерам Малого театра было чуждо ремесло фотографа»[1].

По-видимому, у москвичей были основания узнать, по крайней мере в Крутицком, хорошо знакомое многим из них лицо.

Удивительно, как до сих пор исследователей драматургии Островского не заинтересовало происхождение фамилии его героя. Обратившись к черновым наброскам комедии, легко убедиться, что первоначально эта фамилия звучала несколько иначе. Здесь будущий Крутицкий носит имя «граф Закрутицкий» или, в более ранних черновиках, «граф Закрутский». «Через Тарусину старуху можно будет найти дорогу к старым тузам, например, к графу Закрутскому...»— так звучит монолог Глумова в одном из первых набросков[2]. В еще более ранней рукописи первоначального плана коме-

---

[1] Дурылин С. «На всякого мудреца довольно простоты» на сцене Московского Малого театра. М.— Л., ВТО, 1940, с. 30.

[2] Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 218, оп. 1, № 21, л. 2.

дии четвертое действие ее обозначено так: «4. У Закрев [ского] »[1].

Итак: Закревский — Закрутский — Закрутицкий — Крутицкий — таков был путь эволюции имени, а вместе с тем удаления от прототипа, или, вернее, его маскировки, потому что граф Закревский слишком известное в отечественной истории и вполне реальное лицо.

Имя графа А. А. Закревского, военного генерал-губернатора Москвы с 1848-го по 1859 год, было знакомо Островскому не понаслышке: оно не раз встречается на страницах его биографии. Прежде чем напечатать свою первую комедию «Банкрот», автор должен был заручиться поддержкой всесильного в Москве человека, и «в казенном и суровом кабинете» дома генерал-губернатора на Тверской происходило, по свидетельству С. В. Максимова, одно из первых чтений пьесы. После того как пьеса была напечатана и вызвала монаршее неодобрение, именно к Закревскому поступил от III отделения запрос о поведении и образе мыслей литератора Островского. Как далее сложились личные отношения начинающего драматурга и высокого сановника, сказать трудно. Одни мемуаристы утверждают, что Закревский вообще-то благоволил к Островскому, и его лысую голову москвичи привыкли видеть в первых рядах кресел на премьерах его пьес. Другие считают, что как раз Закревский был злым гением драматурга и тормозил постановку на московской сцене комедии «Свои люди — сочтемся».

Сохранилось лишь одно непосредственное свидетельство самого Островского о Закревском, достаточно хорошо рисующее роль *графа,* как его обычно коротко называли, в духовной жизни подопечной ему Москвы. «Я получил ужасное известие,— пишет Островский М. П. Погодину в декабре 1852 года.— По именному повелению запрещено играть новые пьесы в Москве, а только игранные в Питере. Граф Закревский писал о «Лабазнике», что он по поводу его боится возмущения в театре, и потому «Лабазник» по именному повелению запрещен, потому же последовало и новое предписание».

Речь идет о комедии М. Владыкина «Купец Лабазник, или Выгодная женитьба». Но Островский не на шутку взволнован потому, что донос Закревского царю едва не закрыл путь на сцену Малого театра его собственной комедии «Не в свои сани не садись».

---

[1] Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 218, оп. 1, № 21, л. 2, черновые наброски № 2.

Дело, впрочем, и не в личных отношениях Островского с Закревским, о которых мы знаем так мало. Важнее, пожалуй, отметить тот факт, что драматург имел случай близко наблюдать человека, который в свое время наводил страх на всю Москву и о котором ходили бесконечные толки и анекдоты.

Появившиеся после смерти Закревского воспоминания о нем даже вопреки намерениям мемуаристов рисуют нам характер, который так и просится под сатирическое перо. Уже спустя много лет, в 1880 году, И. В. Селиванов писал в «Записках дворянина-помещика»: «Вероятно, в Москве не забыли еще графа Закревского, нагонявшего такой страх на москвичей, что никто не смел пикнуть даже и тогда, когда он ввязывался в такие обстоятельства семейной жизни, до которых ему не было никакого дела и на которые закон вовсе не давал ему никакого права»[1].

Что же это был за человек, память о котором была жива еще и через тридцать лет после его «деспотического управления» Москвою?

Карьера графа Закревского знала свои взлеты и падения. В турецкую войну 1807 года он был адъютантом при главнокомандующем графе Каменском, ездил с его донесением ко двору и сумел так понравиться, что в войну 1812 года мы находим его уже дежурным генералом при Александре Павловиче. Позднее он был назначен генерал-губернатором Финляндии, а в холерный 1830 год ему было поручено организовать и возглавить борьбу с этим опустошительным для России бедствием. Тут его карьера и дала в первый раз трещину. Закревским были учреждены карантины на границах губерний. Один из них, как известно, задержал Пушкина, стремившегося в Москву, и этому обстоятельству мы обязаны гениальными дарами «болдинской осени». Однако, пожалуй, это было единственным добрым следствием мероприятий Закревского, поскольку карантины, как вскоре выяснилось, вместо того, чтобы пресекать холеру, способствовали ее распространению. Потерпев неудачу, Закревский вынужден был уйти в отставку, но в 1848 году напуганный революционными событиями в Европе Николай I вспомнил о нем и назначил военным губернатором Москвы.

На этом посту Закревский прославился особой темнотой, грубостью и нетерпимостью. Мемуаристы запечатлели некоторые его черты, драгоценные для понимания образа Кру-

---

[1] «Русская старина», 1880, август, с. 725.

тицкого. Закревский плохо знал русскую грамоту, «писал, как пишут ученики II-го класса гимназии — не лучше», а подписывался «Закрефский». Зато он был грозою для своих чиновников, которых мог жестоко распечь, если только встречал их не в мундире, а во фраке. Весь город его боялся. Московских либералов, собиравшихся в зеленой комнате Английского клуба, он считал едва ли не якобинцами. Они поименно были переписаны им в особую книжечку и отданы под надзор полиции. В доверительных разговорах генерал-губернатор давал понять, что у него есть чистые бланки с подписью государя и в целях борьбы с крамолой он может делать все, что сочтет нужным.

Смерть Николая I была для Закревского страшным ударом. Он никак не мог приспособиться к новым веяниям. Однажды в 1857 году он дал знать новому царю телеграммой, что в «университете бунт», но это было так неправдоподобно, что царь ответил ему: «Не верю». В другой раз Закревский пытался запретить грандиозный кокоревский обед в честь «эмансипации». «Когда уже последовал Высочайший манифест об уничтожении крепостного состояния,— рассказывает мемуарист,— Закревский не хотел верить, что он не будет отменен,— и вследствие этого ставил других в весьма фальшивое и даже чрезвычайно неприятное положение...»[1] Так, он не разрешил собрать московское дворянское собрание для обсуждения вопроса об освобождении крестьян и даже запретил говорить о реформе, уверяя, что «в Петербурге одумаются и все останется по-старому».

Понятно, что, когда в 1859 году Закревский вынужден был уйти в отставку, радость в Москве, по свидетельству современника, «была всеобщая; многие обнимались и целовались, поздравляя друг друга с этим событием...»[2]. С этого времени и до своей кончины в 1865 году Закревский, подобно Крутицкому, жил в Москве на покое, как отставной генерал, злобствуя на происшедшие перемены и тоскуя о той поре, когда он сам был в силе и славе.

Об этих последних годах жизни старого генерала, более всего для нас интересных, мы знаем всего меньше. Сохранились, однако, воспоминания молодого человека — А. В. Фигнера, когда-то восемнадцатилетним юношей начавшего свою службу при генерал-губернаторе; он навещал своего бывшего патрона уже и после его отставки. Льстивый моло-

---

[1] «Русская старина», 1880, август, с. 735.

[2] Никитенко А. В. Дневник. М., Гослитиздат, 1955, т. II, с. 87.

дой человек заезжал по утрам «засвидетельствовать свое почтение» старому генералу, а Закревский оставлял его обедать и потчевал разговорами о былых временах.

С умилением вспоминает Фигнер о «патриархальном» обращении графа со своими подчиненными, о грубоватых генеральских шутках, коим он не раз бывал свидетелем. Достоин внимания и внешний портрет графа, набрасывая который Фигнер приводит один любопытный для нас эпизод. «Тон и речь графа отличались необыкновенным лаконизмом,— пишет Фигнер.— Он разговаривал только отрывистыми фразами и более делал вопросы, нежели ответы, избегая длинных рассуждений... Лицо графа было гладко выбрито, и нижняя губа особенно выдвигалась вперед. Профиль графа легко врезывался в память, и я часто чертил его карандашом. Однажды, о чем-то задумавшись, я сидел один перед дверями кабинета и машинально чертил этот профиль. В это время кто-то подошел ко мне сзади и положил руку на плечо. Я оглянулся — это был граф, я обомлел от испуга; но граф ласково сказал: «Ничего, ничего — рисуй мои карикатуры». После того мне думалось, что служба моя испорчена и благосклонность графа навсегда потеряна. Когда же я явился на следующее дежурство, граф добродушно встретил меня словами: «А что, запасся карандашами — рисовать мои портреты?»[1]

Несмотря на идиллический тон этого рассказа, возможно приукрашенного еще дистанцией в четверть века, хорошо чувствуешь испуг, пережитый молодым честолюбцем, этим неудачливым Глумовым, под тяжелым взглядом Закревского. Как не вспомнить здесь эпизод комедии Островского, связанный на этот раз с Мамаевым. Рассматривая карикатуру Курчаева, подсунутую ему Глумовым, и узнавая в ней себя, Мамаев говорит: «Похоже-то оно похоже, и подпись подходит; ну, да это уж до тебя не касается, это мое дело... Ты на меня карикатур рисовать не будешь?»— «Помилуйте, за кого вы меня принимаете!— мгновенно реагирует Глумов.— Что за занятие!» Сцена, изображенная Островским, по всем статьям более, так сказать, типична. Но совпадение общей ситуации тем не менее разительно, и можно даже предположить, что драматург слышал когда-то ходивший по Москве рассказ о злоключении с Фигнером и, припомнив его

[1] Фигнер А. В. Воспоминание о графе А. А. Закревском.— «Исторический вестник», 1885, июнь, с. 668.

во время работы над «Мудрецом», по-своему его использовал.

То, что Островский взял взаймы у колоритного прототипа и некоторые черточки для Мамаева, не мешает нам, вспоминая Закревского, все время держать в голове Крутицкого. Даже мелкие детали этого образа вроде того, например, что Закревский при разговоре слегка растягивал слова или что на совершенно лысом черепе генерала лежала лишь прядь волос, завитая кольцом, кажутся прямыми указаниями актеру, играющему Крутицкого.

«Казалось, что служба моя при графе Закревском имела благоприятные условия для дальнейшей карьеры,— пишет Фигнер в заключение,— но судьба человека зависит от случайностей...» Фигнер заболел и должен был поехать за границу лечиться. На прощание Закревский напутствовал его так: «Ты едешь за границу,— сказал он,— и, верно, побываешь в Париже, берегись, это город больших соблазнов...»[1]. Так и слышишь знакомую интонацию героя Островского...

Для чего я перебираю все эти черточки, для чего ищу сходства с жизненным прототипом? Не для того, чтобы пополнить какими-то незначащими подробностями комментарий к пьесе. Нет, прототип помогает уяснению социальной конкретности типа. Я бы сказал даже, что такой прототип — типичен. Надеюсь, что такое признание нисколько не унизит заслугу художественного воображения драматурга, способного «живьем» перенести реальный тип на сцену.

Даже такая подробность, как писание «прожектов», находит себе основание и опору в реальном образе Закревского. А. В. Никитенко записывает в своем дневнике 2 июня 1853 года: «Мысль преобразовать министерство народного просвещения возникла под влиянием панического страха, вызванного европейскими событиями 1848 года. Тогда вошло в обычай во всем обвинять министерство народного просвещения. Государю подано было несколько проектов преобразования его, совсем не государственных. Некоторые отличаются даже изумительной безграмотностью. Например, проект Переверзева, который был когда-то и где-то губернатором; там, говорят, заворовался, был уволен, долго оставался без места, а потом был причислен к министерству внутренних дел. Я знаю его лично. Это круглый невежда, к тому же не трезвый. Хорош также проект московского генерал-губернатора

---

[1] Фигнер А. В. Воспоминание о графе А. А. Закревском.— «Исторический вестник», 1885, июнь, с. 671.

(А. А.) Закревского. Кажется, следовало бы оставлять без всякого внимания подобные излияния усердия и преданности престолу»[1].

Закревский был, как видно, не одинок, и Переверзев, столь красочно описанный Никитенко, его стоил. Но не ясно ли отсюда, сколь типичен «прожект» Крутицкого с его заботой «об улучшении нравственности в молодом поколении».

К сожалению, нам ничего не известно о деятельности Закревского по сочинению «прожектов» в более позднюю пору, когда старый помпадур, отставленный от должности, проживал на покое, входя в избранную часть московского общества. Островский, вероятно, был осведомлен об этом лучше нас. Но вот что писали «Отечественные записки» в «Современных заметках» уже в 1868 году: «Известно, что по случаю совершающихся всюду реформ все более или менее влиятельные лица необыкновенно озабочены составлением различных проектов и сочинением так называемых «мнений». Для некоторых, не привыкших к такому занятию, эти «мнения» сущая каторга. Многие век свой прожили на службе и обходились без этого, а теперь вдруг наступило такое время, что как хочешь, хоть роди, да подавай свое мнение. Вот и принялись писать. И вдруг напала страсть к писанию» (1868, № 7, с. 114).

Можно не сомневаться, что и Закревский не остался в стороне от этого поветрия и до самой своей смерти писал, наверное, на высочайшее имя «прожекты» и трактаты, пользуясь услугами таких молодых людей, как Фигнер.

Глупость Крутицкого в комедии удвоена, утроена смелым гротеском. Согласно воспоминаниям современников, Закревский, при всей своей грубости и примитивности, не оставлял впечатления безнадежно глупого в житейском смысле человека. И. В. Селиванов изумляется лишь его «близорукости в некоторых случаях, несмотря на весь его ум или рассудочность». Легко доказать, что, как и у Крутицкого, «близорукость» эта имела по преимуществу классовый, социальный характер. Такие люди, как Закревский, не то чтобы глупы от природы, но ум-то у них дурак, как вымолвил когда-то Крылов. Тут можно лишь повторить то, что мы уже говорили прежде о Крутицком. Вся сноровка, весь изворот мысли такого рода людей направлен к тому, чтобы блюсти свой интерес, совпадающий с защитой самодержавно-крепостнических «устоев». Ум коснеет, цепенеет в заранее продикто-

---

[1] Никитенко А. В. Дневник, т. I, с. 371.

ванных ему условиях, становится консервативен, неповоротлив, и оттого человек грубее, примитивнее защищает то, относительно чего он предположил, что это задушевное его убеждение. Однако тут очевидна подмена: убеждение-то пошло не от души, а от желудка. Впрочем, стыдная эта реальность, как правило, сокрыта от самого деятеля, и он добросовестно считает, что защищает не свой покой и доход, не свой корыстный интерес, а интересы «государя», отечества и т. п.

Итак, феноменальная глупость и дикое озлобление — не индивидуальное несчастье героя Островского, а черты общественной патологии. Единственная основа отношения к жизни ретроградов, подобных Крутицкому, это животная ненависть к любым изменениям существующего. Во всем они видят наступление на свои права, на свой образ жизни и защищаются озлобленно, исступленно и... нелепо. Их историческая обреченность, отжитость заставляет их идти против элементарной логики, простейших умозаключений, делает их смешными. И они проникаются враждой к мысли вообще, мысли как таковой, ко всякой мысли, потому что любое строгое умозаключение уже грозит как будто их существованию, построенному не на требованиях разума, а лишь на сознании своих привилегий, своего «куска».

Вот почему Крутицкий у Островского не только смешон, но и страшен.

«ЛЕГКОВЕСНЫЙ» ГОРОДУЛИН

Второй акт движется к концу. Сейчас нам предстоит новое знакомство: перед нами потомок Репетилова, несносный хвастун и балаболка.

С первого появления на сцене Городулин оглушает потоком пустых слов, непринужденной развязностью обращения. «Каким ветром, какой бурей занесло вас ко мне?» — спрашивает его Мамаева. «Ветром, который у меня в голове, и бурей страсти, которая бушует в моем сердце»,— отвечает галантный герой. Слова будто сами соскальзывают с его языка, без видимой связи с работой сознания. И Городулина ни капли не обижает, когда Мамаева довольно решительно обрывает его: «Полно вам болтать-то». Упоенного собственным остроумием и светской любезностью Городулина не так легко унять. Он весь в стихии салонных шуточек, острот и комплиментов.

Но Городулин не просто светский фат. Он имеет претен-

зию представлять некую идею, свой род убеждений. В черновом плане комедии третье действие было обозначено кратко — «3. Либерал...», и можно ли сомневаться, что речь шла о будущем Городулине, еще не получившем в тот момент у Островского своего имени.

Любопытен генезис городулинского либерализма, с сарказмом запечатленный в дневнике Глумова: «Городулин в каком-то глупом споре о рысистых лошадях одним господином назван либералом; он так этому названию обрадовался, что три дня по Москве ездил и всем рассказывал, что он либерал. Так теперь и числится».

Старозаветный господин, в сердцах обозвавший Городулина либералом, и не подозревал, какую оказал ему услугу. Иван Иванович немедленно почувствовал себя идейным человеком, недругом крепостничества, и сразу все его излюбленные занятия и наклонности — вкусно поесть, поболтать в клубе, покрасоваться перед слушателями — получили как бы высшее оправдание. Самое же приятное заключалось в том, что он мог все это разрешить себе без особого риска для себя лично — на либерализм такого сорта обычно смотрят сквозь пальцы.

И вот уже Городулин — видный деятель «нового суда», один из инициаторов торжеств по случаю открытия железной дороги, и он же — признанный оратор на торжественных обедах. «Дела, дела,— оправдывает он свое долгое отсутствие у Турусиной.— То обеды, то вот железную дорогу открывали».

В комедии Островского у Городулина три или четыре «выхода», и всякий раз он появляется неожиданно, налетает как вихрь, с легкой галантностью и безадресной иронией, нашумит, наболтает с три короба, *нагородит* чего ни попадя (не отсюда ли его фамилия?) и так же стремительно исчезает. Горячий и неразборчивый поклонник новизны, он поражает воображение московских дам модными словечками «Галлюцинации», «учение о душевных болезнях», щеголяет именами Бисмарка и Бейста. Даже заурядный флирт он ведет с легким оттенком вольнодумства. «Я противник всяких цепей, даже и супружеских»,— объявляет он Мамаевой. Чтобы понять смысл этой шутки, надо иметь в виду устойчивый образ «крепостных цепей» в демократической литературе и беллетристике шестидесятых годов. Городулин хочет дать понять, что он не только дамский угодник, но и эмансипатор. Что, однако, за дар у этих людей — опошлить и унизить все, к чему они ни коснутся?

Человек сугубо салонный, «клубный», Городулин разъез-

жает по знакомым домам в тревоге, как бы чего не пропустить: он ко всему должен примазаться, в каждом модном деле участвовать. Всем он что-то обещает, для всех хочет быть полезным и свою репутацию либерального юриста умеет поддержать, выполняя бесконечные просьбы и ходатайства московских дам-патронесс: для одной наводит справки в суде, по просьбе другой ищет места для молодого человека и т. п. Словом, это тип людей, о которых говорят: «каждой бочке затычка». Ему надо мелькать повсюду, со всеми быть знакомым, все новости узнавать первым, чтобы иметь усладу щегольнуть особой осведомленностью.

Городулин считает себя передовым человеком, ему лестно выглядеть решительным борцом с рутиной, со всеми этими отжившими Крутицкими и Мамаевыми. Впрочем, он ухитряется это делать так, чтобы его личные отношения с влиятельными старцами не пострадали: в конце концов все они люди одного круга, и нельзя же переносить «принципы» в область деловых и житейских связей!

Так же, очевидно, рассуждают и консерваторы. Крутицкий пугает Глумова Городулиным: «Он у нас считается человеком опасным». Но добрым отношениям между ними это не вредит. При встрече они любезно раскланиваются, а Мамаев даже собирается подать Городулину какой-то совет «по клубному делу». И это при том, что Городулин слывет «идеологом» московского либерализма, подобно тому как Крутицкий — идейный глава консервативной партии.

В глазах Турусиной, да и не ее одной, Городулин и Крутицкий — люди «совершенно противоположных убеждений». И, однако, как легко приметить, Крутицкого и Городулина, либерала «по моде» и консерватора «по душе», Островский рисует подозрительно сходными красками.

Знакомясь с Глумовым, Крутицкий скажет ему: «Нам такие люди нужны...» Но ведь почти то же самое слышит молодой герой из уст Городулина: «Да, нам такие люди нужны, нужны, батюшка, нужны». Крутицкий объяснит: «Нам теперь поддержка нужна, а то молокососы одолевать начали». Городулин же в свою очередь заметит: «Дельцы есть, а говорить некому, нападут старики врасплох».

Реплики точно пересмешничают, аукаются друг с другом. Городулин говорит почти то же, что и Крутицкий, только навыворот. Собственным раздумьем, сознательным убеждением здесь и не пахнет, заметно лишь желание отличиться. Свои умозаключения Городулин строит как бы «от противного» по отношению к тому, что скажет Крутицкий.

Этим достигается видимость поляризации двух позиций при том, что они странным образом напоминают друг друга. Один винит во всем «молокососов», другой «стариков», а смысл и причины социальных перемен тонут во тьме для обоих. И Крутицкий, и Городулин остаются на одном, в сущности, уровне сознания, а их антагонизм носит временный и в значительной мере внешний характер. Ведь Городулин, как и Крутицкий, «важный барин», он возрос на одной с ним почве — крепостничества, и только ход событий сделал из него либерала, к тому же весьма ненадежного.

Это хорошо понял один из современников Островского — критик Е. Утин, свидетельство которого весьма ценно для нас. «Городулин,— пишет он,— это совершенно новый тип, уловленный Островским, тип, который сложился в последние несколько лет под влиянием суматохи, происшедшей в лагере слепых защитников рутины и всех основ старого, расшатавшегося здания»[1]. Городулин сам, таким образом, связан происхождением с лагерем рутинеров, и если он спорит ныне с крепостниками, то это не серьезная идейная борьба, а домашнее недоразумение среди своих.

Сам по себе психологический тип либерала был, пожалуй, известен и прежде. Еще Денис Давыдов запечатлел его в своих звонких, насмешливых стихах:

Всякой маменькин сынок,
Всякой обирала,
Модных бредней дурачок,
Корчит либерала.

Нет сомнения, что Городулин и обирала, и «модных бредней дурачок», но есть в его характере и приобретения новейшего времени, отличающие его, скажем, от грибоедовского Репетилова: он деятель более крупного размаха и сам готовит себе успех, цинически присваивая плоды чужого красноречия.

Глумов, который всегда чует, кому что нужно, устраивает для Городулина настоящий концерт либерального пустословия: он бичует подобострастие к начальству, бюрократизм «форм и бумаг», требует, чтобы ему дали возможность стать лицом к лицу с «меньшим братом», а Городулин ведет себя как на аукционе — он подбирает себе фразы для спича. «Нам идеи что!— с пленительной у Островского наивной

---

[1] Утин Е. Современные мудрецы.— «Вестник Европы», 1869, № 1, с. 351.

откровенностью восклицает его герой.— Кто же их не имеет, таких идей! Слова, фразы очень хороши». «Меньшой брат», «насущные нужды», «увеличивать количество добра»— вся эта либеральная патетика приводит Городулина в восторг. Глумов же, к его изумлению, штампует эти фразы, как машина, и их остается только записывать. Восхитившись очередной ораторской фигурой Глумова, Городулин восклицает: «Вот уж и это запишите». Так в мануфактурной лавке говорят: «Заверните мне еще и это».

Этот откровенный торг завершается тем, что Городулин скупает речи Глумова, так сказать, на корню, обещая взамен выгодное местечко. Сговор между двумя «порядочными людьми» совершается легко и без ненужных обиняков. Неужто Глумов не войдет в положение Городулина, которому завтра нужно говорить за обедом, «а думать решительно некогда»?

Впрочем, похоже, что Городулину некогда подумать не только до завтрашнего обеда, ему вообще некогда думать. Ну, в самом деле, когда ему этим заниматься, если он то в суде, то на скачках, то в Английском клубе? И без услуг Глумова ему не обойтись.

Когда Щедрин в своем очерке «Легковесные» (1868) взялся за исследование социальной психологии современного либерализма, он отметил в нем те же черты, что привлекли внимание Островского. И прежде всего вырождение мысли, замену ее фразой, бессильным и ничтожным суррогатом идеи. «Увы! нам уж не до идей!— восклицает Щедрин.— Теперь мы с сожалением вспоминаем даже о словах, даже о тех скудно наделенных внутренним содержанием речах, которыми отягощали нам слух пустопорожние мудрецы!» «Бессвязный гул, который издает толпа «легковесных»,— продолжает Щедрин,— не только не имеет ничего общего с мыслью, но даже находится в явно враждебных к ней отношениях. Коли хотите, анализируя этот гул пристальнее, вы, конечно, рискуете отыскать в нем нечто похожее на внутреннее содержание, но это внутреннее содержание тем только и отличается от наглой бессмыслицы, что в основе его лежит доходящая до остервенения ненависть к мысли».

Один из щедринских «легковесных», глубокомысленный немец барон Швахкопф, во всеуслышание объявляет: «Мой «мизль»— нет «мизль». Вот чисто городулинский лозунг!

Что проку в том, что Городулин, подобно другим героям комедии, любит порассуждать об «уме». «Мне кажется, нужно только ум и охоту работать»,— поучает он при пер-

вом знакомстве Глумова. Как и старичков-ретроградов, Городулина окутывает в пьесе плотная антиинтеллектуальная пелена. Различие тут одно: крепостники исходят злобой, их историческая никчемность, обреченность делает их «ненавистниками», слепыми и косными в своей приверженности старым порядкам; Городулин же, прилипающий к любой неопасной новизне, человек по природе добродушный, но, что называется, без царя в голове и к тому же одержимый тщеславием, пуще подчеркивающим его глупость.

Однако глупость еще не значит безразличие к выгоде. Выгоде не грубой, материальной, упаси господь, а обставленной всеми аксессуарами бескорыстного духовного порыва и общественного успеха. Щедрин, разгадавший низкую природу многих респектабельных стимулов, учил понимать, что если «легковесный» волнуется, изгибается, цепляется, то не надо думать, что это шевелится его мозговое вещество: просто «где-то вдали мотается кусок». «Мой «мизль»— нет «мизль»— это ошарашивающее признание явилось на свет не зря и в самую безрадостную пору гарантирует изобретателю афоризма домашний уют, личную безопасность и устойчивый доход.

Таким образом, если в обществе катастрофически падает уровень сознательной мысли, в этом не меньше «ненавистников» повинны легковесные «мудрецы», наполняющие округу либеральным звоном и стенанием, готовые разменять любую серьезную мысль на мелкую монету расхожих фраз и кончающие тем же бессвязным любостяжательным гулом.

«МУДРЕЦ» В ЮБКЕ

И ретроград Крутицкий, и либерал Городулин — желанные гости в доме богатой вдовы Турусиной. «Барыня родом из купчих»,— определяет ее Островский, и этим уже многое сказано. В ее доме еще держатся черты старомосковского уклада с его хлебосольством и набожностью, лампадками по углам и толчеей ворожей и странниц в задних комнатах и на кухне. А в нраве самой хозяйки суеверия замоскворецкой купчихи переплелись с замашками стареющей светской львицы.

На первый взгляд в этом характере нет ничего нового для Островского: все тот же тип богатой барыни, ханжи купчихи, знакомый нам по его старым пьесам из купеческого быта. Зачем нужен этот бытовой дивертисмент в политической комедии о «мудрецах»? Ради «московского» колорита?

Или для того, чтобы свести в ее доме действующих лиц комедии?

Нет, фигура Турусиной слишком любопытна сама по себе, чтобы иметь лишь вспомогательное сюжетное значение. Мы не ошибемся, если увидим в ней еще одного московского «мудреца», правда, на этот раз «мудреца» в юбке. Иными словами, Турусина тоже воплотила в себе разновидность умонастроений, без учета которых картина вырождения сознательной мысли, изображенная Островским, оказалась бы неполной.

Под крышей богатой дачи в Сокольниках вовсе не входят в оттенки либеральных или консервативных убеждений, а попросту, по старине веруют в чудесные знамения, совпадения, приметы, гадания ворожей и прорицания юродивых. Принимая у себя людей разных толков, Турусина хочет показать, что она чувствует себя выше не только консерватизма с либерализмом, но и вообще всякой «политики», преходящей злобы дня. «Я делаю добро для добра, не разбирая людей»,— потупив глаза, объясняет Турусина. Ей хочется думать, что она живет в «вечности», она не желает знать, о чем шумят современные витии. Какая реформа? Какие крепостные? Что за «новые суды»? Помилуйте, есть ли ей досуг заниматься всей этой суетностью! Она знает одно: существуют приятные светские знакомые, солидные люди — Мамаев, Городулин, Крутицкий, и что ей до их споров и недоразумений? Однажды порешив про себя, что ей важны лишь высшие, неземные заботы, она получает возможность прекрасно ладить со всеми к непременной собственной выгоде.

«Я знаю одно, что на земле правды нет, и с каждым днем все больше в этом убеждаюсь»,— говорит Турусина в конце пьесы. Но не надо думать, что ее глаза обращены к небу. Она не столько религиозна, сколько суеверна. Ее пугают дурные сны, случайные совпадения, недобрые приметы. Едва собравшись выехать из дому, Турусина велит откладывать лошадей, потому что в самых воротах женщина перешла дорогу экипажу... А тут еще встреча с правой стороны...

Когда исчезает искренняя вера, то в огромной прогрессии растут ее дешевые суррогаты — прорицания, предрассудки, приметы. Предрассудок захватывает место, оставшееся пустым после религии.

Существует известный психологический закон: что желаешь видеть, на что себя настраиваешь, то и получишь. Скромная дача в Сокольниках оказывается настоящим домом чу-

дес. Островский не отказывает себе в удовольствии воссоздать эти чудеса, чтобы весело посмеяться над ними.

Стоит Турусиной в разговоре с Крутицким обронить реплику: «Вы странный человек», как появляется лакей Григорий и торжественно возвещает: «Странный человек пришел» (он имеет в виду странника). Стоит произнести слово «блаженство», как снова Григорий вырастает на пороге: «Блаженный человек пришел». Слово служит как бы заклинанием, вызывающим духов, и когда после бормотания Манефы: «К кому бедокур, а к вам белокур»— дверь открывается и входит белокурый Глумов, никто уже ничему не удивляется, и его принимают как избранного небом жениха для Машеньки.

Всякий спрос рождает предложение, причуды богатой барыни должны быть удовлетворены, и вокруг Турусиной возникает целый сонм гадальщиц, оракулов и пророчиц. Правда, и прорицатели ныне уже не те: разве можно сравнить темную крестьянку Манефу с прославленным Иваном Яковлевичем Корейшей? «Какая потеря для Москвы, что умер Иван Яковлич!— печалится Турусина.— Как легко и просто было жить в Москве при нем. Вот теперь я ночи не сплю, все думаю, как пристроить Машеньку: ну, ошибешься как-нибудь, на моей душе грех будет. А будь жив Иван Яковлич, мне бы и думать не о чем. Съездила, спросила — и покойна».

Что это, карикатурное преувеличение? Издевка? Ничуть не бывало. С Иваном Яковлевичем советовались не только по матримониальным делам, и не одни лишь суеверные барыни вроде Турусиной ездили к нему на поклон. Приятель Островского в молодые годы известный «младославянофил» Тертий Филиппов задумал в 1855 году издавать журнал «Русская беседа» и в видах трудности этого предприятия не смог обойтись без совета с Корейшей. «Хочу Вас утешить прежде всего хорошими известиями о нашем журнале,— писал Т. Филиппов И. В. Киреевскому 19 сентября 1855 года...— Во 1-х,я еще в августе был у Ив. Як. и спросил у него письменно: «Будет ли раб Тертий издавать журнал?» Ответ: «Из уст коего текла речь слаще меда». Это что-то лестное обозначало»[1]. Рассказывая о пророчестве Ивана Яковлевича, Т. Филиппов еще словно не выбрал тона и колеблется между иронией и серьезностью, но то, что он на всякий

[1] Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ), ф. 236, оп. 1, ед. хр. 142.

случай («а вдруг поможет?») решил посоветоваться с Корейшей об издании журнала, свидетельствует о том, что суеверия Турусиной, запечатленные Островским, не слишком, так сказать, индивидуальны и относятся скорее к некой «типологии ума».

Среди разных видов унижения и компрометации мысли, изображенных в комедии Островского, свое место занимает, таким образом, и религиозное ханжество, безверие, прикрываемое напускной набожностью. Ему тоже надлежит быть выставленным в той кунсткамере человеческой глупости, какую соорудил драматург, защищая человеческий разум.

Тяжело, душно от всех этих оттенков людской глупости и пошлости... Но наше путешествие по сценической «стране дураков» еще не закончено, и я тороплюсь очистить авансцену для появления главного героя комедии и главного «мудреца»— Глумова.

ПРОДАННЫЙ УМ

Если б не Глумов, комедия о «мудрецах» могла бы, пожалуй, стать идеальной пьесой для кукольного театра. В самом деле, Крутицкий, Мамаев, Городулин, Турусина — что это, как не куклы с их застывшими в папье-маше сатирическими гримасами, яркой характерностью поз и ужимок? Крутицкий, в голове которого словно спрятан хриплый органчик, готовый в любую минуту исполнить любимую мелодию щедринских градоначальников — «не потерплю»... Городулин, столь легковесный, что при каждом шаге едва не отрывается от земли и вот-вот взлетит на воздух...

Такая возможность материализации сатирической метафоры оправдывает поиски тех актеров Вахтанговского театра, которые в рисунке своих ролей стремились к гротеску. Жаль, что эти усилия не были объединены глубоким и цельным замыслом. В отдельности же они лишь подчеркнули разностилье, эклектизм постановки, и бытовой фарс заслонил по большей части политическую сатиру. А любопытно было бы среди иных возможных трактовок «Мудреца» увидеть его поставленным в традициях сатирического народного лубка, скоморошьей комедии, театра Петрушки, где, кстати, тема ума и глупости всегда была в чести. Чего стоит одна фигура Ивана-дурака, одерживающего верх над важничающими «умниками»! А сколько других возможностей для злободневных политических интермедий давала непритязательная форма русской «комедии дель арте»!

Один лишь герой пьесы Островского, но зато главный ее герой, никак не втеснится все же в рамки кукольной комедии, сатирического балагана. Можно сколько угодно презирать и ненавидеть Глумова, но куклой назвать его нельзя. Для художественного воплощения такой фигуры потребны более тонкие и сложные средства психологического реализма.

Среди действующих лиц комедии Островского, в пестром хороводе сатирических масок мы не сыщем ни единого положительного героя. Но вся расстановка персонажей в пьесе такова, что Глумов как бы перехватывает вакантное место, оставшееся пустым.

Молодой, удачливый, веселый и сценически эффектный герой на протяжении четырех актов дурачит всех, совершая стремительную карьеру, легко демонстрирует свое превосходство над окружающими и, как заправский жен-премьер, ведет любовную интригу. Он без труда завоевывает сердце Мамаевой, а посватавшись к Машеньке, мгновенно оттесняет своего соперника, гусара Курчаева,— словом, с какого конца ни возьми, это настоящий герой-любовник, обаятельный и непобедимый. И даже его катастрофическое падение в пятом акте кажется случайным недоразумением: он еще будет иметь возможность поправить свою репутацию и возродить былую славу «добродетельного человека».

Эти слова — «добродетельный человек»— Островский ставит в столь компрометирующий контекст, что обнажается их полемическое жало. Драматург точно заранее обороняет себя от возможных упреков в том, что не дал в своей комедии «светлого противоположения» сатирическим монстрам, не вывел героя, который мог бы стать примером для подражания, средоточием всех чаемых добродетелей. На это привычное требование он отвечает насмешливым парадоксом, предлагая вниманию публики героя-авантюриста.

Обескураженный своим поражением в борьбе за Машеньку и двести тысяч ее приданого, Курчаев объясняет, что Турусина ищет для своей племянницы то, что «так редко бывает», а именно «добродетельного человека». «Я и пороков не имею, я просто обыкновенный человек,— говорит неудачливый жених.— Это странно искать добродетельного человека. Ну, не будь Глумова, где бы она взяла? Во всей Москве только он один и есть».

Лукавая усмешка автора промелькнула в этих словах самого бесцветного, но, пожалуй, и наиболее безобидного героя комедии. Островский доверил ему произнести то, что хотел бы сказать сам. И публика должна была оценить

тайный яд этой реплики о «добродетельном человеке», даже если не угадала ее литературного первоисточника, связывающего драматурга с очень важной традицией. Ведь это не кто иной, как Гоголь, решившись объясниться с читателем в главе XI «Мертвых душ», впервые создал ироническую апологию идеального героя — «добродетельного человека».

«А добродетельный человек все-таки не взят в герои. И можно даже сказать, почему не взят,— писал Гоголь.— Потому что пора наконец дать отдых бедному добродетельному человеку; потому что праздно вращается на устах слово: добродетельный человек; потому что обратили в рабочую лошадь добродетельного человека, и нет писателя, который бы не ездил на нем, понукая и кнутом и всем, чем попало; потому что изморили добродетельного человека до того, что теперь нет на нем и тени добродетели, а остались только ребра да кожа вместо тела; потому что лицемерно призывают добродетельного человека; потому что не уважают добродетельного человека. Нет, пора наконец припрячь и подлеца».

Невозможно представить себе, чтобы Островский не знал или позабыл эти знаменитые слова. И когда его Курчаев говорит, имея в виду все того же Глумова: «Еще с кем другим я бы поспорил, а перед добродетельным человеком я пас...» — драматург, без сомнения, держит в памяти рассуждение Гоголя, направленное против слащавых поправок к строгому реализму. Подобно автору «Мертвых душ», Островский «припрягает» коренником, движущим действие в комедии, подлеца Глумова, как бы узурпировав для него место на подмостках, принадлежавшее по традиции положительному герою.

Русская сцена шестидесятых годов знала тип восторженного реформатора, молодого либерального чиновника или помещика, декламирующего монологи о борьбе с невежеством и корыстью, возвещающего в пылких речах с авансцены «зарю новой жизни». Партер и ложи Александринского театра аплодисментами встречали, к примеру, эффектные выходы актера Нильского — создателя прочного штампа добродетельного героя, мужественного красавца, одержимого «гражданской скорбью». Он был безупречно честен, добр и хорош, но это уже почти не имело отношения к индивидуальному творчеству актера или драматурга. Все роли Нильского казались одной его ролью. В своих театральных обозрениях Щедрин писал о Нильском-типе, Нильском-амплуа. В сознании публики сложился мало-помалу устойчивый образ молодого прогрессиста, еле заметно варьировав-

шийся от пьесы к пьесе, начиная с «Чиновника» Сологуба, где обаятельный, дерзкий Надимов обличал взятку и департаментские злоупотребления, заодно завоевывая сердце прелестной графини, и кончая «Метелью» Назарьева, где вернувшийся из Бельгии с намерением наладить в русской деревне фермерское хозяйство молодой герой восклицал под занавес: «Да, не те песни в селах, в них звучит и слышится обновление, радость, новая жизнь на Руси... Нам нужно радоваться, судьбу благословлять, что родились в такое время, как наше».

Иго «добродетельного человека» на сцене можно было свергнуть, лишь обнаружив на его месте очевидный его антипод. Грубой реальностью своего облика Глумов заслонил бесплотную тень «добродетельного человека». Антигерой, или, лучше сказать, павший положительный герой комедии, заявил дерзкую претензию стать новым «героем времени», по крайней мере героем в том обществе, какое его окружало.

Суть сложной и как бы многослойной фигуры Глумова приоткрывается не сразу. Пока мы вглядываемся в красивый профиль белокурого, с «интересной бледностью», как говорили читательницы Марлинского, молодого человека, воображение услужливо подсовывает нам готовые подобия и литературные параллели.

Нет, его внешность лжет, это не романтический герой. Первое, что противоречит этому и сразу кидается в глаза,— черты приспособленца и подлипалы в лощеном молодом красавце. С каждым нужным ему человеком он такой, каким его ждут и хотят видеть. С Мамаевым — глуповат и робок, с Крутицким — послушен и исполнителен, с Городулиным — красноречив и боек, с Турусиной — елейно тих и набожен. Он на лету схватывает несложный набор любимых тем и манеру выражения лица, с которым разговаривает, и перевоплощается искусно и неуловимо, как протей. В конце концов в этом московском мирке все понемногу играют свои роли, почему бы не поиграть и Глумову?

Если дядюшка ругает время («нынче время такое...»), Глумов гнусавит в тон ему, почти пересмешничая, но с пресерьезной миной на лице: «Преподавание нынче, знаете...» Мамаеву, как мы помним, многого не надо, и поддакивание, «таканье», по известному в те времена словечку кн. Дашковой, он принимает за ум в собеседнике. Но стоит дядюшке покинуть апартаменты Глумова и появиться шарлатанке Манефе, как наш герой мгновенно сбрасывает прежнюю маску и натягивает другую.

М а н е ф а *(Глумову)*. Убегай от суеты, убегай!

Г л у м о в *(с постным видом и со вздохами).* Убегаю, убегаю.

Если слушать одни лишь ответы Глумова, не слыша того, что говорит ему Манефа, и то сразу заметно, что он переменил собеседника. «Не знаю греха сего», «Ох, чувствуем, чувствуем»— какая-то приторная старушечья елейность полилась с его языка. По ответным репликам Глумова всегда безошибочно можно определить, с кем он в данный миг разговаривает.

Глумов, который приспосабливается, льстит, подлаживается,— такой образ может показаться новой разновидностью втируши Молчалина. Автор комедии как будто заинтересован в том, чтобы это сходство с грибоедовским героем было замечено. Оказавшись наедине с Мамаевой и давая ей себя обольстить, Глумов с рискованной откровенностью пользуется репликами своего литературного предшественника. Отвечая на заигрыванье тетушки, он говорит ей, что мог бы иметь успех разве что у старухи, платя ей «постоянным угождением»; «я бы ей носил собачку, подвигал под ноги скамейку, целовал постоянно руки...»— «А молодую разве нельзя полюбить?»— кокетничает Мамаева. «Можно, но не должно сметь»,— отвечает известным молчалинским афоризмом вошедший во вкус своей роли Глумов.

Лживая и льстивая мать Глумова, глаза которой так и ездят по лицу от медоточивого умиления, будто невзначай подтверждает версию о молчалинском складе характера своего сына. Если верить ее словам, Глумов едва ли не с пеленок был мальчиком на удивление покорным, ласковым и начальстволюбивым. «Уж никогда, бывало, не забудет у отца или матери ручку поцеловать; у всех бабушек, у всех тетушек расцелует ручки... А то один раз, было ему пять лет, вот удивил-то он нас всех! Приходит поутру и говорит: «Какой я видел сон! Слетают ко мне, к кроватке, ангелы и говорят: люби папашу и мамашу и во всем слушайся! А когда вырастешь большой, люби своих начальников...»

Фу, как приторно! Не пересладила ли старуха? Можно подумать, что мы имеем дело с простым двойником Молчалина. Но почему, собственно, мы должны брать всерьез показания Глумовой? Они не могут служить достоверной характеристикой героя хотя бы потому, что мать лишь выполняет отведенную ей роль в заговоре сына.

То, что Глумов плут и приспособленец, долго не замечают лишь действующие на сцене лица; из зрительного зала это видно, так сказать, невооруженным глазом. Репутацию про-

стака и тихони пытается присвоить себе герой-авантюрист, предприимчивый и дерзкий. Задумав свою аферу, он заранее рассчитывает ее во всех деталях, как военную операцию, и, стоя за своей конторкой, словно Наполеон перед Аустерлицем, объявляет матери, что решил «идти напролом». С первой же минуты он действует уверенно и цинично, даже с известной лихостью, с шиком ведя опасную игру, и в этом, как ни странно, есть что-то привлекательное для зрителя. Отрадно видеть, как он дурачит этих пошлых «мудрецов»!

Правда, делает он это с редкой беззастенчивостью. Изложив за Крутицкого его «прожект», Глумов с той же охотой берется написать для Городулина антикритику на сочинение генерала. Да ведь и впрямь, кому же лучше знать свои слабые места, как не самому автору! Умелого владения литературным ремеслом у Глумова не отнимешь, и он всегда готов продать свое умение тому, кто дороже заплатит.

А все же Глумов не просто мелкий прихлебатель, и, чтобы оттенить особенность его характера, Островский ставит рядом с ним жалкую фигурку откровенно продажного газетчика, охотника за скандальчиками и пикантными сенсациями, растленного интригана и вымогателя Голутвина. Несмотря на весь свой цинизм, Глумов не Голутвин, как, несмотря на все свое краснобайство, он не Городулин и, несмотря на все приспособленчество, не Молчалин. Быть может, Глумов и несет в себе отчасти приметы одного, и другого, и третьего, но за вычетом всех знакомых нам черт в этом образе остается нечто, что придает ему главную силу и новизну и что концентрируется в понятии «глумовщина».

Среди летучих, ускользающих обличий героя вызывает интерес еще одно. На наших глазах стерев с лица подхалимскую улыбку Молчалина, Глумов легко оборачивается неподкупным Чацким. В беседе с Городулиным он так и сыплет скрытыми цитатами, настриженными из монологов грибоедовского героя: «Служил, теперь не служу, да и не имею никакой охоты», «Уменья не дал бог» и т. п. А в объяснении с Мамаевой, напоминающем пародию на любовную сцену, где и сам Глумов — карикатура на героя-любовника, он снова разыгрывает роль Чацкого и даже роняет то слово — «Я сумасшедший»,— которое в комедии Грибоедова, неосторожно сорвавшись с уст Чацкого во время объяснения с Софьей, дает завязку драматической интриге. Наконец, и в финале пьесы, что не раз замечала критика, Глумов совсем в духе Чацкого выступает обличителем той среды, в которую сам так рвался попасть.

Глумов повторяет Чацкого своим неуважением к окружающему обществу, гордым сознанием, что он выше тех людей, от которых зависит и с кем по необходимости должен знаться. Настает минута, когда он оказывается один против всех. Разоблаченный в своей двойной игре, он обливает открытым презрением тех, пред кем недавно пресмыкался, и в этом качестве может вызвать неподдельное восхищение собою. Что ни говори, а приятно, когда находится человек, способный выставить надутое ничтожество в смешном свете!

В монологах Глумова встречаются настоящие сатирические перлы. Вот он объясняет Городулину, как необходимо вести себя, чтобы понравиться начальству: «Не рассуждать, когда не приказывают, смеяться, когда начальство вздумает сострить,— думать и работать за начальников и в то же время уверять их со всевозможным смирением, что я, мол, глуп, что все это вам самим угодно было приказать. Кроме того, нужно иметь еще некоторые лакейские качества, конечно, в соединении с известной долей грациозности: например, вскочить и вытянуться, чтобы это было и подобострастно и неподобострастно, и холопски и вместе с тем благородно, и прямолинейно, и грациозно. Когда начальник пошлет за чем-нибудь, надо уметь производить легкое порханье, среднее между галопом, марш-марш и обыкновенным шагом». Этому монологу не откажешь в сатирической едкости. Конечно, Глумов и тут разыгрывает некий спектакль, на этот раз либеральный — в честь Городулина, но в его словах чувствуешь не одну лишь игру, а и неподдельный жар человека, дорвавшегося до того, чтобы высказать вслух неприятные истины, хотя бы и напялив на себя шутовской колпак.

А в то же время есть что-то зыбкое, двоящееся на глазах, бесовское в этой постоянной смене ликов... Так кто же он, наконец, этот полугерой, полуподлец, странная смесь Молчалина с Чацким?

Понять это позволит одна важная особенность сюжета — тайный дневник, который ведет Глумов. Чего только не наслышался в свое время Островский из-за этого злополучного дневника! Большинство рецензентов пьесы считали эту подробность лишней, странной и в лучшем случае согласны были примириться с ней как с сюжетной уловкой. Если согласиться с тем, что Глумов подлец и подхалим, рассуждали критики, то при чем здесь дневник? Обличительные филиппики глумовского дневника запутывают вполне ясный характер, непредвиденно осложняют его логику. «Мы, разумеется, не настаивали бы на этой неестественной, фаль-

шивой черте характера Глумова,— писал «Вестник Европы»,— если бы она была мимоходною и стояла бы на втором или третьем плане... К несчастию, черта эта играет главную роль» (1869, № 1, с. 343, 344).

Противоречивость характера сбивала с толку. Помилуйте, какая еще нужна сложность в типе прихлебателя и лицемера, известном от века?

«Дневник этот, введенный автором для развязки комедии,— писал критик газеты «Неделя»,— нарушает художественную правду комедии. Такой негодяй, как Глумов, едва ли стал бы вести дневник с лирическими откровениями и рассказами о своих собственных подлостях» (1868, № 48). «Мы сильно сомневаемся,— поддерживал тот же взгляд другой критик газеты,— в том, чтоб господин, решившийся пресмыканием и лестью проложить себе дорогу, заводил себе дневник для изливания своей желчи и негодования по поводу людской пошлости. Романтизм и мошенничество едва ли вяжутся между собою» («Неделя», 1868, № 49). Дневник мешал простому, знакомому, черно-белому толкованию, и оттого его сочли лишним.

Спору нет, сама по себе история с похищенным дневником, открывающим тайный умысел героя,— знакомая пружина французской комедии положений, избитый прием, стоящий в одном ряду со случайно вскрытым чужим письмом, перехваченной запиской и т. п. Но в пьесе Островского дневник незаменим для иной цели, для понимания Глумова как социального типа, впервые очерченного в литературе. Насколько беднее, проще оказался бы этот характер, не будь пресловутого дневника, тайно вести и бережно хранить который вряд ли стал бы заурядный подлипала и проходимец.

Будто устав от дневного обмана и лицедейства, Глумов сбывает по вечерам в этот дневник тайную свою желчь, в нем ведет «летопись людской пошлости». Оставшись наедине с самим собой, он словно сваливает с плеч постылую чужую одежду, разгримировывает свое лицо и дает волю накипевшему чувству презрения к тупице Крутицкому, либеральному пошляку Городулину, ханже Турусиной. На этих страницах он мстит им за свое дневное унижение. И зритель с необыкновенной ясностью понимает, что в этой сценической «стране дураков» один Глумов умен и талантлив, действительно умен и по-настоящему талантлив. Он наблюдателен, остер и приметлив, а главное, он отлично знает, в чем зло, он смеется над глупостью и фальшью, он

всему, казалось бы, осознал цену, но сделал для себя деловой практический вывод. Вывод этот звучит примерно так: если способный, деятельный человек не хочет пропасть и затеряться, если он надеется выйти победителем в жизненной борьбе, ему неизбежно — времена таковы — следует стать подлецом.

В черновых вариантах комедии Глумов первоначально звался Лазенков, потом Лазутин. На этой стадии работы образ героя-пролазы, очевидно, не оторвался еще вполне от молчалинского типа, не обрел самобытного существования. Но, едва закончив начерно комедию, Островский перечеркнул повсюду имя Лазутина и, закрепляя найденный им новый характер, написал сверху над каждой зачеркнутой строкой: Глумов. Хитрая фамилия! Глумов — не Умов, но ум словно запрятан в середку этого слова, хотя и звучит в нем приглушенно, еле слышно. Зато поверх этого значения громко заявляет себя другое: глумиться — значит смеяться, издеваться, уничтожать, но нехорошо смеяться, насмешничать с недобрым чувством, ставя себя тем самым не выше тех, кого осмеиваешь.

Тут и проясняется вполне и до конца отличие Глумова от Молчалина. Люди молчалинского типа проходят «путь наверх», усваивая по дороге взгляды начальства, добросовестно приспосабливаясь к чужим мнениям и привычкам, органически притираясь к ним, вживаясь в них, как в новую свою кожу. Но не таков Глумов, ни на минуту не забывающий, что носит чужую маску: он ненавидит обманываемых им людей и про него нельзя даже сказать, что он приспосабливается; нет, он обдуманно и целеустремленно ведет двойную игру.

Внезапная, стремительная афера Глумова напоминает хорошо поставленный социальный эксперимент. Конечно, главная цель героя — карьера, но по пути он не прочь позабавиться и проверить личным примером, насколько это в принципе доступно для умного человека — пользуясь простейшими приемами социальной мимикрии и приняв в расчет обычные человеческие слабости, проложить дорогу к успеху. В строительстве Глумовым воздушного замка, возведенного без всякого фундамента, на одной лишь лжи и обмане, есть элемент если не бескорыстной тяги к познанию, то, во всяком случае, свободной игры сил, дерзкого озорства, смелой пробы. Помимо всего иного, Глумов бесспорно способный и обаятельный комедиант, ему доставляет наслаждение его опасная игра: с какой легкостью, свободой и,

едва не сказал, вдохновением дурачит он своих собеседников! Веселые огоньки вспыхивают у него в глазах, когда он обводит вокруг пальца надутого важностью, как индюк, дядюшку. А как дерзко, с какой вызывающей иронией вставляет он в свою речь литературные цитаты, присваивая себе то слова Чацкого, то реплики Молчалина и рассчитывая при этом на дремучее невежество окружающих, которые и впрямь не замечают этого, как не замечают и того, что льстивость Глумова граничит с издевательством. Он и поглядывает на собеседника чуть иронически, давая нам понять, что, даже захлебываясь комплиментами, он сохраняет точную дистанцию, холодно фиксируемую его рассудком, между лестью и подлинным своим отношением к человеку, которого улавливает в свои сети.

В мире мнимостей, где видимость послушания важнее действительной покорности, а изъявления ценятся выше поступков, легко обольщаются самыми внешними заверениями в преданности, и Глумов покупает доверие своих слушателей вызывающе дешевыми средствами. В разговорах с Мамаевым или Турусиной он балансирует на той опасной грани серьезности и издевки, где, глядя со стороны, насмешка очевидна; ее не чувствует лишь сам осмеиваемый «мудрец». Малейший пережим грозил бы выдать с головой заигравшегося насмешника, но в этом деле Глумов виртуоз, и раскусить его не так просто.

Итак, перед нами некий бес, и не самого малого калибра,— строглазый, наблюдательный и едкий, в безукоризненном черном сюртуке и с обаятельными манерами. Таким и играет его в Театре имени Вахтангова Ю. Яковлев. Единственный упрек, какой можно сделать артисту, что его Глумов — слишком уж беспечный, легкий, вызывающий симпатию своей рискованной игрой герой. Хорошо, что исполнитель этой роли сценически эффектен, ловок — таким и должен быть Глумов,— но актер несколько мельчит, когда, например, в комедийном усердии ищет пропавший дневник под столом, под диваном, за картинами... В Глумове мало видеть легковесного и удачливого пройдоху-авантюриста, героя плутовской комедии. В нем должна чувствоваться уверенная в себе хищная сила, а его цинизм тем страшнее, чем внешне привлекательнее он может выглядеть.

В холодном блеске своего скепсиса Глумов не знает святынь, он на все поглядывает небрежно и свысока и не различает правых и виноватых. «Иронист» такого склада решительно во всем находит предмет для остроумия и издев-

ки: трусость и мужество, подлость и благородство, дурные и добрые поступки уравнены для него в цене. Насмешка всегда создает иллюзию превосходства, но напрасно было бы искать в душе Глумова хотя бы слабую тень положительного содержания: внутри у него — чистый нуль, ледяная утроба.

Истлевшая совесть Глумова рассмотрена драматургом как бы во времени, с указанием на предысторию и причины случившихся с ним перемен. В изучении психологии подлости обычно ускользает сам момент решения, а с него-то и начинает Островский. Глумов впервые возникает перед нами в переломный миг его жизни, когда он прощается со своим прошлым, с порой молодого либерализма, забавами детского вольнодумства, приевшимися с летами. Прежде он только злился да писал эпиграммы на всю Москву. Это мальчишество, как и следовало ожидать, не принесло ему ни славы, ни денег. Ему надоело обличать. Он готов решительно переменить жизнь, и первый шаг к этому — поиски богатой невесты и денежного места.

Начальный монолог Глумова, где он не стесняясь излагает свой план, как «подделаться к тузам», может показаться слишком наивным в своей грубой откровенности. Обычно человек вплывает в подлость с большой постепенностью и оглядками, ища для себя благовидных оправданий. Но не исключен и такой случай — крутого внутреннего поворота, цинизм сознательного, не камуфлируемого даже для себя, для своей совести решения: уж не махнуть ли на все рукой, не зажить ли, попросту говоря, «применительно к подлости»?

И здесь особенно важна идейная «родословная» героя. Должно быть, Глумов наговорил на себя, когда, желая понравиться Крутицкому, уверял его, что стычки с полицией случались у него в молодости оттого, что он «покучивал». Не правильнее ли предположить, что в студенческие годы автор ядовитых эпиграмм отличался и в более опасном вольнодумстве? Но прошло время, и герой убедился, что объекты его сатиры продолжают благоденствовать и вообще все стоит на прежних местах, а он лишь зазря тратит свой порох. Ничего не добившийся честным путем, досадующий на свою личную неустроенность, Глумов решает подороже продать свой ум. Ему кажется обидным, что кругом преуспевают подлецы, люди, которым и продать-то, кроме собственной подлости, нечего. А он, человек в тысячу раз

способнейший, чем все они, должен почему-то прозябать в нищете и безвестности.

Проснувшись однажды утром, он отчетливо понимает, что быть честным глупо — одни прорехи в кармане да неприятности. Люди почтенные и преуспевающие вправе глядеть на него с обидным снисхождением: уж не дурак ли ты, братец, если не умеешь устроить свою жизнь получше? Глумов не может допустить, чтобы его сочли оставшимся в дураках. В самом деле, что пользы негодовать, обличать, открыто смеяться?— рассуждает он. Все равно плетью обуха не перешибешь, против рожна не попрешь, как записано в скрижалях народной мудрости, и не более ли смысла в том, чтобы подумать о себе. Является соображение, что в конце концов и жизнь у человека одна, и годы проходят — так не все же оставаться в жалкой зависимости от случая, пропадая в безденежье и ничтожестве на нижних этажах жизни?

Нет, довольно, он не будет чистоплюем, он покажет себя, он не хуже других знает, как можно устроить сытую жизнь и успешную карьеру в мире мудрецов. Кому-кому, а ему-то ничего не стоит их одурачить: ведь с какого боку ни возьми, он на десять голов выше любого из них.

Глумов напоминает человека, который долго стоял скептическим наблюдателем за спинами игроков и смотрел на зеленое сукно ломберного стола. Он видел, какие промахи, какие детские ошибки совершают они на каждом шагу. Ух, как бы он их всех переиграл, имея на руках такие карты! Вот только беда, играть с этими партнерами в их игру стыдно. Но отчего же стыдно? Ничуть не стыдно. Для этого надо только перестать быть, как они это называют, чистоплюем, надо сесть за один с ними стол и принять условия игры. И Глумов их принимает.

Поначалу, правда, он оставляет еще какую-то лазейку для неспокойной совести. Он хочет быть честен хотя бы наедине с самим собой. Но это не просто быть честным по расписанию, в определенные дни и часы! Глумов тешит себя мыслью, что в глубине души он не отказался от своего взгляда на тех людей, перед которыми вынужден пресмыкаться, и лишь прячет свое отношение к ним в дневник. У него есть даже какая-то надежда, укрепившись «на прочном фундаменте», сделать извлечения из своих записей, чтобы осрамить важничающих глупцов.

Однако все это не более чем иллюзия. Вступившему на скользкую тропу личного преуспеяния человеку пона-

чалу бывает беспокойно, и он утешает себя мыслью, что надо набрать силы, приобрести известное положение и тогда уже использовать в благородных целях преимущества своего ума и дарования. Но это обычный самообман. Человек пропадает в тот самый миг, как только он сознательно решает заключить первую сделку с совестью, потому что, поднявшись на следующую ступеньку своего успеха и карьеры, он только и думает что о еще и о еще следующей. Та, на которой он стоит сейчас, кажется ему низка для нападения. Фундамент, на котором он хотел укрепиться, чтобы начать действовать, никогда не будет для него достаточно прочным, и, апеллируя к благородной цели, он только успокаивает или обманывает себя, пока не решится порвать последние нити, связывающие его с честным прошлым. Именно так кончает Глумов, проклиная свой дневник как несчастную слабость, приведшую его к разоблачению: «Зачем я его завел? Что за подвиги в него записывал? Глупую, детскую злобу тешил». Отныне он никогда уже не впадет в это ребячество и, пускаясь в новую аферу, будет сжигать за собою все мосты, оставаясь неуязвимым.

Действующие лица комедии постоянно аттестуют Глумова так: «честный человек», «порядочный человек». Это понятно: кто поддакивает, тот нам и мил. Но любопытно, что даже мошенники, связанные круговой порукой, вынуждены объясняться между собой с помощью нормальных нравственных понятий человеческого языка. «Да честно ли это?»— срамит Глумов Голутвина, собравшего на него компрометирующее досье, и эта реплика достаточно комична в устах полнейшего циника. В свою очередь Голутвин, торгуясь с Глумовым из-за позорящих его бумаг, произносит преуморительную фразу: «Вы не умеете ценить чужого благородства оттого, что в вас своего нет». Забавно слушать этот диалог повздоривших между собою подлецов, руководящихся гангстерским кодексом чести и видящих единственный ключ к успеху в победительной силе наглости. Тем замечательнее, что и они вынуждены пугать друг друга понятиями из нравственного лексикона, потому что можно их перелгать, извратить, запутать, но окончательно убить их авторитет — нельзя.

Конечно, в карьерном, прагматическом смысле можно считать силой Глумова то, что он отбросил всякие церемонии в своей рискованной игре и не оглядывается на моральные понятия и нормы. Его неудача временна, и с такими правилами, каких он решил держаться, успех в битве жизни наверняка обеспечен ему.

Однако природа человека как существа общественного устроена так, что карьеризм и талант, ум и пресмыкательство взаимно отрицают друг друга. Оподлившись, человек глупеет, а талант мало-помалу оставляет его, прилепляясь к ничтожным и фальшивым целям. Когда поднимается одно плечо у коромысла весов, опускается другое... Но неужели однажды ночью, оставшись наедине с самим собою, Глумов не испытает прилив холодного ужаса за выбранную им судьбу, за предательство своего ума? Или все это пустая морализация, чушь, идеалистические бредни, и ничего такой человек не вспомнит, не ощутит, а, случайно проснувшись среди ночи, с удовольствием подумает, что спит в удобной, мягкой постели в богатом и благоустроенном собственном доме, сладко зевнет и повернется на другой бок? Кто знает! Твердо известно лишь одно — наказание уже совершилось, потому что без нравственной опоры, морального стержня ни таланту, ни уму его нет дороги: он обречен падать и вырождаться.

Для Островского-просветителя в истории Глумова заложен драматический смысл: эпоха реакции, пореформенного безвременья плодит не только глупцов-ретроградов и либеральных болтунов, мнящих себя руководителями общественного мнения, но даже умных, даровитых людей приводит к распродаже ума, духовному предательству. Мы не найдем пожалуй, во всем творчестве драматурга другого примера столь острой и бескомпромиссной социальной критики.

Тип Глумова был настоящим открытием Островского-психолога, но это оказалось замеченным не сразу. А. С. Суворин (Незнакомец) писал в «С.-Петербургских ведомостях», что, по его мнению, герой комедии Островского «вовсе не тип, а случайность, положение его не типическое, а случайное, зависящее от глупого дяди...» (1868, № 301). Для другого критика той же газеты, В. Буренина, Глумов — «герой дюжинной французской комедии, не имеющий никаких существенных, характеристических черт» (1869, № 11).

Был, однако, один современник Островского, который и в этом случае понял его лучше других, правда, выразил это не совсем обычным способом — не в театральной рецензии и не в критическом отклике.

С начала семидесятых годов персонаж по имени Глумов стал мелькать на страницах журнальных фельетонов и сатирических обозрений Щедрина. Щедрин продлил жизнь героя комедии «На всякого мудреца довольно простоты» в своем

творчестве и тем самым закрепил его общественное значение.

Глумов встречался читателю Щедрина в «Недоконченных беседах», циклах «В среде умеренности и аккуратности» и «Круглый год», в романе «Современная идиллия», в «Письмах к тетеньке» и «Пестрых письмах». Как ни странно, в новом портрете Глумова не сразу узнали старого знакомца. Эта фигура получила в сочинениях сатирика такое самостоятельное значение, что даже историки литературы упустили из виду его генеалогию, и щедринского Глумова вплоть до наших дней часто считают простым однофамильцем героя Островского.

Между тем Щедрин и не думал скрывать, что, подобно Ноздреву, Молчалину или Рудину, которые также завербованы его сатирой, он заимствовал и этот тип из известного литературного источника, сохраняя психологический стержень популярного характера. Щедрин, по обыкновению, трактовал его открыто политически. Но сквозь самобытные сатирические краски отчетливо просвечивал контур старого оригинала.

В отличие от современной Островскому критики Щедрин распознал в Глумове тип человека, который, при всем своем житейском цинизме, мало напоминает заурядного подлеца и прихлебателя: иронический наклон ума, презрение к глупости и пошлости ставит его неоспоримо выше окружающей среды. Цинический собеседник, пугающий порой рассказчика своей грубой откровенностью, помогал автору развенчивать либеральные иллюзии, не вызывая лишнего беспокойства цензуры. Но моральная ненадежность, беспринципность Глумова отделяли, понятно, резкой чертой автора от героя.

Итак, щедринский Глумов — это человек сороковых годов, сверстник и давний приятель рассказчика, когда-то отличавшийся умеренным вольномыслием, но давно похоронивший всякие надежды и упования. Умный, талантливый, едкий, но опустошенный интеллигент, он обладает способностью самое отрадное, по словам автора, явление жизни ощипать и сократить до таких размеров, что в результате оказывается выеденное яйцо или пакость. Стоит рассказчику замечтаться и предаться напрасным обольщениям, как Глумов возвращает его к реальности. Он рассуждает озлобленно, резко и любит задавать рискованные вопросы, например: «Куда девалось молодое поколение?» или «Почему у нас нет критики?» В «Недоконченных беседах» Глумов навещает время от времени рассказчика-автора и

пугает его ложными известиями о запрещении его произведений, пытаясь тем самым, по его словам, «остепенить малодушие». Он холодно исследует, до какой степени растерян и запуган автор, и ставит перед ним каверзный вопрос: почему литературное ремесло у нас так поставлено, что, занимаясь им, трудно оставаться порядочным человеком?

Ради острого словца Глумов не пожалеет ближнего, но и к себе он достаточно беспощаден. Он сознает, что сам пропитан насквозь нравами крепостного права, и в минуту откровенности выворачивает перед собеседником свою неприглядную изнанку, признавая, что нет для него «удовольствия выше, как на травлю смотреть». «Я все газеты перечитываю, чтобы быть, так сказать, очевидцем всякого удара, наносимого связанному человеку... И смекаю, что зрелище травли не есть человека достойно, да нутро вот унять не могу».

Щедрин еще углубил и политически заострил двойственную природу героя Острровского: его критицизм, скептическую трезвость и циническое отношение к людям и жизни, доходящее до какого-то нравственного садизма. В щедринских сатирах Глумов постоянно движется в этих противоположностях. С одной стороны, он рассуждает о значении «стыда» и, встретив на улице либерала Балалайкина, без всяких околичностей обзывает его «балалайкой бесструнной». А с другой стороны, обаяние скептицизма Глумова так внешне и непрочно, что о нем, по существу, только и можно что сказать: «И ты — раб с головы до ног, раб, выполняющий свое рабское дело с безупречностью и в то же время старающийся с помощью целой системы показываемых в кармане кукишей обратить свое рабство в шутку» («В среде умеренности и аккуратности»).

Знакомый герой Островского, поставленный в условия новой политической ситуации, видоизменял в согласии с нею проявления своего характера. В сочинениях Щедрина восьмидесятых годов, в пору вновь усилившейся реакции, в Глумове стали доминировать черты страха, растерянности: он, кажется, желает теперь одного — забиться в тихий угол и не раздражать начальство даже умеренной бравадой.

В «Современной идиллии» Глумов, не дожидаясь специальных указаний, первым смекает, что пришла пора «годить», то есть затаиться и не проявлять своих общественных симпатий и антипатий. Настоящее представляется ему безотрадным, а его взгляд на будущее еще более пес-

симистичен. «Будешь и к ранней обедне ходить, когда момент наступит»,— говорит он, обдавая автора холодом мрачных предчувствий. Глумов становится еще осторожнее, двусмысленнее в своих речах и поступках. На вечеринке у квартального Ивана Тимофеевича он ловко поворачивает вопрос о бессмертии души, ставя его в зависимость от того, «как начальство прикажет». А о новой системе образования высказывается в том духе, что «сочувствовать реформам можно, но с оговоркой о готовности переменить свое мнение в случае приказания начальства». Здесь же мы находим Глумова и в уже знакомом нам по пьесе Островского амплуа: навострившись на составлении «прожектов» для Крутицкого, Глумов у Щедрина исправляет «Устав о благопристойности», стараясь обосновать в нем мысль об общедоступности обывательских квартир. Конечно, он должен перещеголять в изъявлении благонамеренности своих патронов и потому предлагает, чтобы каждая квартира имела отныне два ключа — один у жильца, другой в квартале.

В «Письмах к тетеньке» у Глумова изредка еще встречаются странные рецидивы его былой скептической трезвости и проницательности. Так, он утверждает, что никогда еще не бывало хуже, чем теперь, и предостерегает автора от малодушия, советуя писать только правду. Но тут же незаметно для себя соскальзывает на знакомую стезю, ставя вопрос: «Что лучше и целесообразнее: скромное ли оцепенение или блудливая повадливость?»

Наконец, в «Пестрых письмах» Щедрин характеризует Глумова как «мудреца», у которого на всякий вопрос ответ готов. Глумов знакомит своих друзей с наилучшими приспособительными приемами и сам только то и делает, что приспосабливается. Только раз, в конце пятидесятых годов, замечает Щедрин, мелькнуло у него в голове соображение, что и без приспособления можно прожить, но, мелькнув однажды, больше так и не возвращалось.

Своим жизнеописанием Глумова, развернутым во времени, взятым в разных политических ракурсах, Щедрин закрепил и подтвердил социальную значительность типа, открытого Островским,— человека умного и талантливого, который сознательно и расчетливо предал свой ум. То, что критикам вроде Буренина или Суворина могло казаться искусственным противоречием, навязанным герою, на деле было характерным новообразованием эпохи. Глумов явился не как какой-то нравственный Квазимодо, исключительный и непонятный в своем душевном уродстве. Раздвоение

сознания, скептическая поза и поспешное ренегатство богато одаренного от природы человека были симптомами зловещей болезни времени.

РАЗВЯЗКА

Островский изощренно искусен в постройке пьесы. Внезапные события, перемены, разоблачения нарастают к концу комедии, как снежный ком. Все рассчитавший и предусмотревший Глумов не учел одного — коварства оскорбленной и ревнующей женщины. Ему удавалось ловко лавировать между консерваторами и либералами, но двойная игра в любви не сошла ему с рук. Оттенки политических мнений и вкусов оказалось легче учесть, чем притязания женской ревности. Молодой герой «заигрался», запутался между двумя женщинами — Мамаевой и Машенькой, и месть влюбленной тетушки, укравшей дневник и предавшей его огласке, привела Глумова к ошеломляющему падению.

И все же мы имеем дело с комедией, а в комедии должен быть счастливый конец — ладком, пирком да за свадебку. Конец «Мудреца» вдвойне благополучен. Драматург, как водится, соединяет сердца влюбленных: Машенька выходит за гусара Курчаева, который вполне достоин этой чести, потому что... потому что... ну, хотя бы потому, что она его любит. К тому же гусар простодушен, ненавязчив и сам охотно признает себя «обыкновенным человеком», а скромное смирение должно быть вознаграждено.

Но и сам Глумов получает к финальному занавесу неожиданную возможность вынырнуть из-под обломков, казалось бы, безвыходной катастрофы и вполне успокоить зрителя относительно будущей своей судьбы. Едва придя в себя от неожиданного разоблачения перед лицом многолюдного общества в саду Турусиной, герой демонстрирует редкий образец самообладания. Он отнюдь не сломлен, не раздавлен. Глумов не унизит себя тем, чтобы объясняться и оправдываться перед людьми, которых он так долго водил за нос, и, хладнокровно оценив ситуацию, он сам переходит в наступление. Уличенный в подлости, он обличает в ней и других. Все карты открыты на столе, идет окончательный расчет. Глумов хочет показать — и не без успеха,— что все гости Турусиной таковы же, в сущности, как он сам: здесь нет незамаранных и у каждого, если разобраться, рыльце в пушку. С темпераментом Чацкого Глумов клеймит их глупость, пустомыслие, нелепые претензии и не стесня-

ется упомянуть, как ненавидят они друг друга, как радуются любому скверному слову друг о друге.

И, уступая этому напору, первым сдается Городулин: «Я ни слова. Вы прелестнейший мужчина! Вот вам рука моя». А за Городулиным тянутся и все остальные, и скоро дружный хор прощения, примирения и похвал сплетает новый венок на опозоренное чело Глумова, сумевшего обратить в победу даже свое поражение.

Тут дело не только в том, что «мудрецы» испугались его неопределенных угроз и боятся быть скомпрометированными. Глумова надо «приласкать», потому что он способный человек и еще может пригодиться. Послушание беспринципного человека легко купить, «грешки» и вожделения делают его «повадливым», а сомнительные способы и приемы, какими он действует, в сущности, никого здесь не смутят. «Вы наш человек»,— говорит Глумову Крутицкий. А «нашему человеку» не дадут пропасть, если он оступится и упадет — его подберут, и даже его цинические проделки ему не в укор, потому что, в конце концов, он социально близкий, понятный, «свой» человек в этой среде, незримо связанной круговой порукой.

Что бы ни случилось, Глумов остается «на плаву», и, чтобы подчеркнуть эту его живучесть, Островский спустя год выведет его в новой своей комедии «Бешеные деньги» таким же скептическим наблюдателем, принятым в «хорошем обществе» и готовым на новые скандальные аферы.

...Звучат последние реплики «Мудреца». Занавес медленно задвигается. Поблагодарив артистов аплодисментами, зритель покидает театр, оставаясь наедине со своими мыслями или вовсе без оных, если спектакль только развлек, но не затронул его, не дал пищи для раздумий.

Теперь может быть понятнее, почему я решился упрекнуть юбилейную постановку «Мудреца» в недостаточной исторической конкретности. Пьеса Островского давала возможность обличить косность, тупость, цинизм и пустозвонство как черты классового сознания. Но этой возможностью театр пренебрег, поставив по преимуществу легкий, развлекательный спектакль.

Конечно, можно понять опасения постановщика: как бы пьеса, на которую люди приходят отдохнуть и посмеяться, не вышла бы слишком угрюма для комедии. В самом деле, в пьесе Островского сколько угодно глупцов и прохвостов разных оттенков, на добрых же людей — пустыня. Глупые, пошлые физиономии преследуют вас, кувшинные рыла высо-

ваются изо всех кулис, так что не к кому, кажется, обратить взор, не на чем отдохнуть душою...

Так может, прав в таком случае Крутицкий, когда он, восхваляя трагедию, бранит комедию, неспособную дать «высокое», изображающую одно «низкое»? И есть ли, в конце концов, хоть какой-то воспитательный смысл в комедийном зрелище?

В летописях театра не отмечено, кажется, до недавней поры случая, чтобы злодей раскаялся, подлец исправился, а глупец помудрел, посмотрев самую нравоучительную комедию. Отрицательный пример на сцене обычно так же мало способен к немедленному воздействию на зрителя, как и дидактический пример для подражания. Что и говорить, это разочаровывает, а у человека нетерпеливого может вызвать даже досаду на литературу и театр, неспособных исправить человека, беспомощных воспитать его. Сам «великий Сумароков», превозносимый генералом Крутицким, пришел на этот счет к весьма обескураживающему выводу:

Тому, кто вор,
Какой стихи укор?
Ворам сатира то: веревка и топор.

Увы, Сумароков прав: подлеца не переубедишь и вора не сделаешь праведником, какой бы убийственно точной и едкой ни казалась сатира на их деяния. В этом смысле искусству пристало быть скромнее в своих притязаниях. Но есть у него иная цель, другая сила: названное зло, выявленная и приклейменная подлость как-то научают добрых людей яснее различать их в жизни, понимать их причину, а стало быть, и успешнее противостоять им. То, что запечатлено в искусстве, как бы вычленено из пестрой сумятицы жизни, крупно поставлено перед глазами, названо, определено и уже не вызывает сомнений в своей моральной оценке.

В комедии Островского, где нет ни единого положительного героя, нравственную оценку автора поддерживают и укрепляют те детали общего исторического фона, которые внятно свидетельствуют, что царство «мудрецов» не исчерпывает всей картины жизни. В перечне действующих лиц комедии нет людей демократического лагеря или народной среды, тех, кому мог бы действительно симпатизировать драматург. Но намеки на то, что в обществе живут и другие силы, что оно состоит не из одних крутицких да городулиных, есть в пьесе.

Отголоски целого мира иных стремлений и интересов,

оставшегося за границами пьесы, различимы, к примеру, в упоминании о «мальчишках», «молокососах», «зубоскалах», которых так боятся и не любят надменные старики. Слово «мальчишки» приобрело в полемике шестидесятых годов значение вполне определенного термина, близкого слову «нигилист», смысл которого уже не требовалось всякий раз разъяснять. «Я нахожу, что мальчишество — сила, а сословие мальчишек — очень почтенное сословие,— писал Щедрин в очерке «Сенечкин яд».— Самая остервенелость вражды против них свидетельствует, что к мальчишкам следует относиться серьезно и что слова «мальчишки!», «нигилисты!», которыми благонамеренные люди венчают все свои диспуты по поводу почтительно делаемых мальчишками представлений и домогательств, в сущности, изображают не что иное, как худо скрытую досаду...»

Щедрин поднял перчатку, которую бросили в лицо демократической молодежи реакционные публицисты, изобретя эту презрительную кличку. Отвечая Каткову и его присным, которые не упускали случая разбранить «мальчишек», Щедрин встал на защиту молодого поколения, его лучшей, революционно настроенной части. И Островский оказался заодно с ним в этой борьбе.

Стоит ли говорить, что взгляды и настроения драматурга лишь отчасти, лишь до известной черты совпадали с позицией революционных демократов. Художник и моралист, сторонившийся обычно политической злобы дня, Островский был далек от их революционной решимости, поисков путей социального обновления мира.

Но он вступился за верховные права разума как гуманист и просветитель, представлявший, по словам Добролюбова, «партию народа» в литературе. И его пьеса стала не только литературным, но и политическим явлением.

Наблюдавший издалека за событиями, происходившими в России тех лет, когда была напечатана и поставлена пьеса Островского, Карл Маркс писал одному своему корреспонденту 21 января 1871 года: «Идейное движение, происходящее сейчас в России, свидетельствует о том, что глубоко в низах идет брожение. Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа».

Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа... Вот наконец случай, когда мы можем употребить слово «ум» без иронических кавычек, без насмешки или разочарования, а в самом прямом и высоком смысле.

1969


Рецензии

РОБКИЕ МУЖЧИНЫ

Если вы попросите перечислить имена молодых талантливых писателей, вошедших в литературу в самые последние годы, вам непременно назовут и Виктора Конецкого. Его рассказы печатались в журналах, выходили отдельными книжками и имели успех, а недавно появилась большая повесть «Завтрашние заботы», повторяющая и развивающая уже знакомые по рассказам мотивы.

Герои В. Конецкого — немногословные и суровые полярные капитаны, старики боцманы, которых «тянет в море», восторженные юнги, впервые вкусившие романтику корабельной службы в Арктике. Что греха таить — даже вполне сухопутному человеку трудно удержаться от необъяснимого волнения при звуке таких слов, как «штуртрос» или «бейдевинд». А когда читаешь В. Конецкого, да еще знаешь, что ему, в недавнем прошлом североморскому моряку, это все известно не понаслышке, невольно поддаешься обаянию темы и личности рассказчика, так коротко знакомого с суровой стихией.

Рискуя разрушить для себя эти чары, я все же не могу не задать себе вопрос: что представляют собой как люди эти «морские волки» Конецкого? Не повторение ли они с детства знакомых героев Джека Лондона и Станюковича, лишь чуть подцвеченных современным колоритом?

Признаюсь, такая мысль и пришла мне сначала в голову, когда я прочел первые страницы повести, где молодой герой, названный в духе светски-романтической традиции Глебом Вольновым, вернувшийся было на берег, чтобы учиться в мореходном училище, вдруг, после несколько таинственного посещения его дома старым моряком Битовым, бросает все свои дела и, ничего толком не объяснив беспокоящейся о нем матери, уходит в рейс. Но навеянное этими первыми страницами представление о характере героя оказалось ошибочным, и дальше я объясню почему, а пока скажу коротко о сюжетной канве повести.

В. Конецкий рассказывает о перегоне от Петрозаводска к Камчатке Северным морским путем маленькой флотилии

сейнеров, небольших рыболовных суденышек, одним из которых командует Глеб. Автор не забывает расставить вехи на этом пути: «Впереди ждали шлюзы Беломорканала, смирное летом Белое море, его ветреное, бурливое гирло, сизое и холодное море Баренца, Югорский шар — мрачные ворота Арктики...» Через несколько страниц: «После этого прошло десять дней, позади остались шлюзы Беломорканала и половина Белого моря». Еще немного спустя: «Это было уже пятое море, которое оставалось у них по корме. Позади были Белое, Баренцево, Карское море и море Лаптевых». Плывем, не задерживаясь, дальше: «Чукотское море. По правому борту прошли последние арктические мысы: Сердце-Камень, коса Двух Пилотов, мыс Отто Шмидта, Ванкарем...» — и наконец — берег! Берег!

В пути героев встречают штормы, туманы, им грозит сжатие льдов. Автор рассказывает несколько драматических эпизодов, рисующих трудности плавания в Арктике, и говорит о том, какого мужества это требует от людей. Но главное внимание писателя отдано психологическим переживаниям Глеба Вольнова и больше всего его воспоминаниям и мечтам — словом, вчерашним и завтрашним заботам, и лишь в самой малой мере — настоящему. Молодой полярный капитан оказывается при этом человеком несколько иного сорта, чем можно было подумать.

У себя на сейнере Глеб выглядит мужественным и уверенным в себе, просоленным всеми морскими ветрами ветераном Севера. Он немного свысока смотрит на свою молодую команду и не боится «утруждать себя беспощадностью». Его уважают, да и как не уважать. «Я, брат, все знаю»,— роняет он как бы невзначай пораженному его проницательностью боцману. Он не скрывает чувства превосходства над стариком Битовым, отцом своего погибшего друга, взятым им в качестве механика на судно. Напрасно тот пытается скрыть что-нибудь от Глеба. «Вольнов видел старика насквозь»,— замечает автор. Глеб Вольнов учит молодых, подает мудрые советы флагману, проявляет порой находчивость в трудные минуты. Поражение приходит к нему с другой стороны — он оказывается тряпичным и беспомощным в любви.

Подружившийся с нашим героем другой капитан сейнера, Левин, приводит Глеба в Архангельске в ресторан и знакомит со своей приятельницей Агнией. Глебу нравится Агния, и он старается при ней выглядеть грубее и «мужчинистее», нежели был на самом деле. Предупредив события, скажу, что Агния сама-то не очень человечески привлекательна, но хоть позво-

ляет себе быть искренней. «Вылезайте скорее из шкуры сдержанного и волевого морского волка»,— приглашает она героя. Вольнов же, слушая эти речи, постепенно расходится и сам начинает учить героиню, как ей поступать в ее неудавшейся личной жизни. «Бросайте институт и улетайте, если вам это нравится, честное слово! Это прекрасно, когда женщина летает в воздухе»,— храбро советует он под хмельком. И вдруг спохватывается: «Я уже начал говорить глупости?..» «Нет, глупостей вы не говорили, Глеб,— напрасно утешает его Агния.— Вы славный, Глеб. И я, наверное, послушаю вас, и брошу все, и улечу. Мне только никак не решиться. Кто-то должен помочь, наверное».

Улететь героиня хочет и в прямом и в переносном смысле. В прямом — потому что она работала некогда бортпроводницей и мечтает вернуться в авиацию. В переносном — потому что она собирается улететь от опостылевшего ей мужа. Но ей нужен «кто-то», ее избавитель. Тут бы герою и сообразить, какая роль выпадает на его долю, но наш моряк робок и недогадлив.

Растроганный и влюбленный, он идет провожать Агнию белой архангельской ночью, и у порога ее дома происходит такая сцена:

«— Все это, наверное, глупо... Мне уходить?— с отчаянием пробормотал он.

«Я просто должен взять ее на руки,— подумал он.— Я должен взять ее на руки — и все. Но я никогда не решусь сделать это, если она сама не поможет мне решиться. Я повернусь и уйду, останусь один и буду стискивать кулаки от тоски по тебе. И весь рейс мне будет пусто и плохо от тоски по тебе. Ну, помоги, помоги мне!.. Я не могу ни на что решиться сам...» Героине ничего больше не остается, как помочь герою сладить со своим смятением и чуть не за ручку ввести его к себе в дом. Нет, как хотите,— это мало похоже на морских бродяг Джека Лондона. Скорее наш моряк напоминает «русского человека на rendez-vous».

Ранним утром Агния провожает Глеба, который опаздывает на свой сейнер. Они замечают на улице пустое такси и рассчитывают занять его, но видят, что их опередили. «Поздно, черт возьми!» — сказал Вольнов. «Бежим!— крикнула Агния. И сама побежала впереди него». Как и нужно ожидать, Агния приводит нашему герою машину. Уже сидя в такси, она пытается объясниться с Глебом, но этот джентльмен слушает ее вполуха и посматривает на часы, так как боится получить выговор за опоздание. Расставаясь, героиня клянет

в душе слабохарактерность и безволие своего спутника, а он лепечет жалкие просьбы о прощении, ненароком ставя себя в смешное и неловкое положение.

И это морской витязь, капитан северных морей! Он, откровенно говоря, способен лишь завидовать энергии и решительности Агнии, подобно тому как завидует женщинам лирический герой одного из недавних стихотворений Е. Евтушенко:

Я люблю вас нежно и жалеюще,
но на вас, завидуя, смотрю.
Лучшие мужчины — это женщины.
Это я вам точно говорю!

Почему это молодые мужчины так охотно стали признаваться в своей немужественности? Нет, это не только шутка. Справедливо ли относить к сильному полу тех, кто сохраняет лишь внешние атрибуты мужественности, скажем, суровость, внушительный вид, зычный начальственный голос? Для нас мужественность — это прежде всего внутренняя серьезность, зрелость, сознание своей нравственной ответственности, решительность поступков. А Глеб Вольнов трусит перед жизнью и путается на каждом шагу. Сам того не замечая, он признается в шаткости своих понятий. «Я никогда не смогу понять, как женщина может жить с мужчиной, которого не любит... Когда такие штуки вытворяем мы, я это понимаю, а когда они,— нет»,— сыто философствует он.

Сказанного как будто достаточно, чтобы составить себе представление о том, с каким робким и мелким героем знакомит нас автор. И, однако, мы вовсе не склонны отрицать жизненную правдивость такого лица. В частности, то, что литература последнего времени не так уж редко показывает его, свидетельствует, что он занимает свое место в жизни. Все дело в том, как относиться к этому типу немужественного мужчины. Мы видим заслугу автора в том, что им затронут любопытный характер, но, на беду, писатель не находит верного отношения к нему.

Для Виктора Конецкого, как можно понять, несимпатичные черты Глеба Вольнова — это легко извинимые слабости, частные недостатки милого его сердцу героя. Легко представить, откуда мог родиться замысел такого характера. Вместо легендарной героической Арктики Конецкий хотел показать обыкновенную Арктику: героизм, ставший бытом. И в пику традиции изобразить полярным капитаном обыкновенного неплохого молодого человека. Но так уж получилось, что вместо задуманного образа вышел характер отрицательный,

едва ли не комический, а инерция сочувственного отношения к нему автора осталась и спутала все карты.

Вторая, и главная, половина повести проходит под знаком воспоминаний, легкого флера рефлексии и мечтаний героя об Агнии, которая в отдалении стала вдруг особенно дорога и необходима Глебу Вольнову. Автор окружает эти воспоминания романтической дымкой, прибегает к лирическим перебоям сюжета — от поэтических снов к прозаической яви, а главное, говорит о страданиях героя всерьез, без тени улыбки. Но улыбаться хочется, особенно когда читаешь, что Глеб на каждой стоянке шлет Агнии письма и телеграммы, требует каких-то объяснений, предлагает поехать вместе в Крым, где «будет тепло и все будет зеленое». Как чеховский Рябовский, он твердит ей: «Я устал». Кстати, этот мотив — естественный у слабого мужчины — автор варьирует не раз. «Он уставал от непрерывного общения с людьми. На сейнере не было отдельной каюты даже для капитана». И потом: «Сколько еще до Камчатки? — подумал Вольнов.— Я просто слишком устал за этот перегон. Все дело только в моей усталости». Герою сладко думать, как он утомлен, как нужен ему отдых на юге, где «будет маленькая отдельная комнатка, пепельница из ракушек на столе... А на спинке кровати будут висеть ее платья».

Тут выясняется еще одна особенность героев того типа, о котором мы говорили. Волевая активность, живая жизнедеятельность подменяются у немужественного мужчины нервической экзальтацией. Резкая и порой сентиментально-слезливая чувствительность, оказывается, как раз сопутствует угасанию сильных желаний, атрофии чувств. Другой бы герой, если бы и любил, наверное бы страдал, мучился, действовал; этот — вяло философствует о природе любви и меланхолически мечтает о Крыме, о тепле и маленькой отдельной комнатке.

Из мужской дружбы, дружбы Вольнова с Яковом Левиным, тоже как-то ничего не выходит, хотя автор и скрепляет ее таким прочным цементом, как социалистическое соревнование. («Капитаны успели подружиться. И, как часто бывает в таких случаях, их экипажи сблизились тоже. Был подписан договор о социалистическом соревновании. Куда спокойнее подписывать такой договор между приятелями!») Но даже социалистическое соревнование не спасает дружбы героев, оказавшихся в некотором роде соперниками в своих симпатиях к Агнии. Вспышек страсти при этом, однако, не наблюдается, капитаны взаимно вежливы и едва ли не уступают

право любви к этой женщине один другому. Так что в дружбе Вольнов апатичен и вял, как и в любви. Да что там! Даже трагедия смерти близкого человека не в силах по-настоящему встряхнуть его. Поплакав немного над телом погибшего механика Битова, Глеб тут же по привычке начинает философствовать и утешает себя: «И нет ничего особенного в том, что он умер».

Зато в иные минуты вместо мужественной сдержанности герой срывается в истерическую крикливость. И в этом смысле по-иному, чем, вероятно, хотелось бы автору, воспринимаешь сцены, в которых Глеб Вольнов, «утруждая себя беспощадностью», грубо орет на матросов и без снисхождения вытряхивает на палубу укачавшегося новичка Корпускула.

Писатель, так внимательно следивший за интимными переживаниями Вольнова, почти не показывает его в сфере общественно значимой. А это могло бы составить немалый интерес. Есть такой закон: вялость души, слабохарактерность, воспитанная привычкой подчинения чужой воле, зачастую ведет к общественной робости, пассивности, к утере чувства собственного достоинства, а порой к очевидной фальши.

Впрочем, и у Конецкого есть одна сцена, которая кое-что поясняет нам в типе слабого мужчины с этой стороны. Вольнова приглашают на совет в кают-компанию флагмана, где обсуждается вопрос, зимовать ли каравану посередине пути или попытаться пробиться сквозь льды. «Мнения разделились, когда слово взял Вольнов. Он говорил очень яростно. Про тысячи и тысячи тонн рыбы, которые страна недополучит, если караван зазимует. Про то, что сейнеры прекрасно ведут себя во льду... Он сам удивлялся, откуда в нем взялась такая прыть и такое ораторское искусство». Обратите внимание: это фатальная черта в характере слабого мужчины — его обязательно заносит на громкую фразу, особенно в людном собрании. И его молодой задор удивительно идет в лад с последней мудростью начальства. Наедине с самим собою он может, впрочем, не теряя благородной позы, рассудить и откровеннее: «Ему было немного стыдно. Слишком много громких слов. Но все это чепуха. Он сделал правильно. Они пройдут без зимовки. И он вернется в Архангельск в конце октября или к Седьмому ноября, к празднику. И они поедут на юг. На юге будет еще тепло и все будет зеленое». Мечты героя сворачивают в знакомую колею и соскальзывают с общественной почвы на уже известную интимную. Как, однако, тонко и гармонично сбалансированы у этого «очень

чистого человека, робкого мужчины», как называет его мать, личные и общественные интересы!

Любопытно, что Глеб хотя и самый характерный, но не единственный представитель племени робких мужчин в повести «Завтрашние заботы». Муж Агнии — Гелий (ох эти имена в повести Конецкого!) — почти не появляется на страницах книги, но один из героев выразительно характеризует его: «Ненавижу, когда здоровый мужик, спортсмен, грозит женщине самоубийством, чтобы удержать ее около себя!» Да, Агнии в самом деле не повезло. Как мало мужественности в тех людях, с которыми сталкивала ее жизнь! К их числу надо прибавить еще одного полярного капитана, Левина, которому Глеб и был обязан своим знакомством с Агнией. Этот бравый моряк, соединяющий в своей внешности «легкое разгильдяйство с элегантностью», испытывает смутное недовольство своей семейной жизнью, женой и детьми и вяло ухаживает за Агнией — видно, никак не может определить характер своего отношения к ней. Одна деталь хорошо рисует этого героя: он бросает курить, «чтобы продемонстрировать самому себе свою выдержку и волю». Если выдержка и воля старого морского волка нуждаются в такой проверке, то взаправду дело худо. Досадно, что автор не видит этого, и как раз то, что ему так нравится в его капитанах, читателя нередко удручает.

Толкуя до сих пор о героях Конецкого как о живых лицах, мы допускали некоторое насилие над своим воображением, потому что даже с точки зрения чисто литературной эта повесть мало правдива. Диалоги героев часто вычурны и ложно многозначительны, психологические состояния не мотивированы, описания природы полны изысканной красивости.

Мы помним первые рассказы В. Конецкого, вошедшие в сборник «Камни под водой». В них, при всех недостатках, было гораздо больше точности, зоркости глаза, художественной собранности. Здесь же, в повести, автор словно бы опустил поводья, приняв туманность, приблизительность, а то и романтическую выдумку за подлинную поэтичность. Боюсь ошибиться, но, может быть, именно неопределенно-лирический характер переживаний основных героев Конецкого — робких мужчин — сыграл здесь свою роль? Ведь не зря сказано, что материал диктует стиль. Во всяком случае, отсутствие мужественной простоты, капризная небрежность стиля дают повод так думать.

Как это ни будет неожиданно, но даже о море, о льдах

Конецкий пишет часто неточно и с каким-то жеманством: «Была белая ночь, была серая листва деревьев, их черные морщинистые стволы и запах сырости и опилок. И, как во всех портовых городах, ощущение того, что где-то близко море — длинный (?) и широкий простор». Или еще: Вольнов «на миг прикрыл глаза. И сразу замельтешили перед ним ледяные блины, и шуга, и несяки, и торосы, и *все вообще виды льдин в арктических морях»*. А вот герой борется с морским ветром на палубе: «Вольнов прикрыл глаза, лицо согнутым локтем и повернул назад. Ветер выдавливал слезы и тут же сдувал их с глаз, отгибая мокрые ресницы. Не помогал даже локоть». Мы уж не говорим об общем колорите стиля, но пробовал ли сам автор когда-нибудь прикрывать глаза локтем? И в самом деле ему это удавалось?

Герои Конецкого, даже наедине друг с другом и с самими собой, часто рисуются, позируют. Автор помогает им в этом, вводя в повествование наплывы воспоминаний, обрывочные, чуть-чуть загадочные разговоры, многозначительные изречения и недоговоренность — привычные украшения «новейшей» прозы. Особенно любит писатель бытовую философистику, домодельные афоризмы — этот упрощенный способ придать вещам смысл, какого они не имеют. «Отъезды и приезды подводят черту под кусками жизни,— заявляет, например, Яков Левин.— С этих рубежей яснее видно прошлое и больше хочется от будущего». «...Всегда право только море,— утверждает Вольнов.— Оно знает все». «Точно,— сказал Левин.— Никто на этом свете ни бельмеса не знает». Привычка несколько обще и туманно рассуждать, сентиментальная болтливость не оставляют героев и в положениях, совсем мало для этого подходящих. Вот, скажем, Глеб дарит Левину приблудного пса:

«— Я, если хочешь, могу подарить тебе его,— сказал Вольнов.— Я быстро привыкаю к зверью, а потом тяжело расставаться.

— Спасибо. Не отказываюсь. Я, наверное, уже привык к тому, что в жизни часто приходится расставаться».

Автору хочется быть интересным, необычным, увлекательным, и в погоне за красивостью он теряет главное — правду. С ним случается нечто подобное тому, что происходит с его героем Глебом, который во сне, в поэтической грезе, видит наконец себя вместе с Агнией в каком-то поезде, в одном купе: «Они молчали, глядели в окно на березовые леса, за стеклом летел дым. Потом она сказала, что очень хочет малинового льда. И на первой же остановке он сошел, бросился искать

мороженщицу, нашел ее, и залил лед малиновым экстрактом, и принес его, но поезд уже ушел». Робкий мужчина Глеб Вольнов хочет потчевать Агнию суррогатом мечты — малиновым мороженым. И это еще понятно. Но разве не чувствует Конецкий, что и сам он пытается подмешать ко льдам Арктики некий малиновый экстракт?

Писателю не хватает смелости быть простым и естественным. Он надевает чужой наряд, тешится туманными романтическими настроениями и придуманной поэтичностью. А хотелось бы увидеть настоящего Конецкого, узнать, от чего ему бывает горячо и холодно, во что он ценит свет, что у него за душой.

1961

ДВЕ БИОГРАФИИ

(«БАЛЬЗАК» С. ЦВЕЙГА И «МОЛЬЕРА» М. БУЛГАКОВА)

Зачем, в самом деле, один писатель берется писать о жизни другого? Как будто у великих деятелей культуры прошлого мало своих биографов, истолкователей, которые знают о них все, что можно знать, тщательно описывают и проверяют все даты, факты, документы и вежливо спорят между собой по поводу возможных разночтений... А все-таки что-то побуждает иной раз известного прозаика или драматурга, оторвавшись от собственных тем, наблюдений и картин, окунуться в жизнь своего давно умершего собрата по перу, пережить вместе с ними муки и откровения его труда, мытарства его судьбы.

Что это, профессиональный интерес? Человеческое любопытство? Уважение к литературному преданию? Кажется, что-то большее.

Вот две биографии великих французов — Бальзака и Мольера, одна из которых написана австрийским новеллистом и романистом, другая — русским драматургом. Читая их, видишь, какое личное, человеческое отношение сохраняют авторы к героям своих книг; точно перешагнув через рознь эпох, национальности, среды, они чувствуют с этими людьми кровную близость; вспоминая о них, решают какие-то важнейшие для себя, глубоко сокровенные вопросы жизни и искусства.

Книга Цвейга о Бальзаке не похожа на идиллическое житие, хотя автор — это видно по любой странице — восхищен, захвачен стихийной мощью гения Бальзака и его подвижнического труда. Цвейг обрушивает на нас каскады остроумных сопоставлений, блестящих характеристик, ловко отобранных и сцепленных цитат, из-за которых сначала, как в дымке, возникает неуклюжая, рано расплывшаяся, но подвижная фигура Бальзака, одетого неопрятно, безвкусно и, однако, с плебейской претензией на роскошь; дымка рассеивается — и вот он перед нами въявь, со своим неумеренным раблезианским аппетитом к жизни и трудовым аскетизмом, с дьявольским темпераментом и упрямой волей, которые суть половина его гения.

Цвейг не был бы Цвейгом, если бы биография Бальзака под его пером не обрела бы вид романа, если бы автор, иначе сказать, не использовал бы в жизни своего героя все, что давало возможность построить книгу как роман. Сам Бальзак мало помог ему в этом. Он не участвовал в морских сражениях, как Сервантес, не сражался за свободу чужой страны, как Байрон, не был королевским министром, как Гёте, не водил дружбу с лучшими умами Европы, как Вольтер. Вся жизнь его — вечная унизительная зависимость от нужды, счета, неоплаченные векселя, попытки скрыться от кредиторов, отчаянная погоня за деньгами — и каторжный, изматывающий труд, в пятьдесят лет загнавший его в могилу.

Бальзак — данник искусства, вечный его раб, и другой судьбы у него нет. Временами, точно спохватываясь, что годы уходят, что дни его поделены между прозаическими расчетами и иллюзорным миром творчества, он пытается создать из своей жизни некую обдуманную композицию, внести в нее хотя бы элементы романтики, свободы, поэзии. Женщины, которых он любит, наполовину плод его легко воспламеняющейся фантазии, так как отношения с ними поддерживаются обычно с помощью заочной переписки. Фантазия и его знаменитая трость с бирюзой, и какие-то необыкновенные пуговицы на фраке, которые должны ему помочь завоевать парижские салоны. Точно так же, как фантазия,— необыкновенно заманчивый, но абсолютно нереальный проект словолитни, или намерение эксплуатировать серебряные рудники в Сардинии, или мечта выращивать ананасы в Жарди. При всей изощренной обдуманности его затей Бальзака губит как раз его фантазерство, прямо-таки ребяческая непрактичность: гений искусства и «гений приобретательства» несовместимы.

И как венчает эту тему призрачности самоутешений Бальзака, его пустых надежд на богатство и личное счастье одна подробность, на этот раз как нарочно придуманная для романа — романа его жизни! Уже где-то на последних страницах книги Цвейг рассказывает, как, вырвав, казалось, у судьбы ее последнюю милость, измученный и постаревший Бальзак подъезжает к своему дому на Рю Фортюне с госпожой Ганской, ставшей наконец его женой,— мгновение, о котором он так долго мечтал и которое так тщательно готовил,— но дом, согласно его приказанию роскошно убранный и сияющий огнями, не впускает его. Двери наглухо заперты, а слуга Франсуа, который по ритуалу, заранее обдуманному Бальзаком, должен встретить супругов на пороге, держа в руках шандал, увитый цветами,— этот Франсуа

буйствует в запертых комнатах: он сошел с ума. Не надо быть суеверным, чтобы увидеть в этой трагической подробности некое поэтическое предзнаменование близкой гибели героя, лишний раз убедившегося в тщете своей погони за личным благополучием и успехом.

Может быть, педантичный критик найдет в книге Цвейга излишества психоанализа, укажет на недостаточно широкое социальное объяснение творчества Бальзака — и будет, вероятно, прав. Но читатель, я уверен в этом, окажется менее строг к автору, которому удается внушить нам живое чувство уважения к поразительной силе и мощи жизнедействия героя, заразить нас его обаянием.

Одно из самых ярких мест в книге — описание рабочего дня Бальзака или, лучше сказать, его рабочей ночи, потому что Бальзак, больше всего дороживший тишиной, непрерывностью и абсолютной сосредоточенностью своего труда, садился писать в полночь, поднимаясь из-за стола, лишь когда совсем рассветало и сквозь ставни начинал пробиваться уличный шум. Давно ставший литературной легендой фантастический, маниакальный труд Бальзака при свечах, с запертыми дверьми, с этим подхлестыванием себя крепчайшим кофе Цвейг выводит из рамок бытового анекдота и заставляет задуматься о писателе как о великом подвижнике искусства.

Мы готовы простить Бальзаку его бездарность в роли светского льва, ненасытный снобизм, побудивший его без всяких на то оснований присовокупить к своему имени частицу «де», его бесплодные аферы, его немного смешные, хоть чем-то и трогающие романы с пожилыми, отцветающими женщинами, его вдохновенные обманы и легкие заблуждения. Мы готовы простить ему все это за одержимость творческим трудом, приносившим ему единственно необманное счастье.

В работе Бальзака есть что-то стихийное. Двадцать, тридцать, сорок страниц в день — это еще мало. Рассказы, написанные за одну ночь, романы, создававшиеся в считанные недели, а потом — мука типографских наборщиков — гранки Бальзака, имевшего обыкновение держать по пять, десять и даже пятнадцать корректур одной вещи.

«Галерный каторжник» работы, он, спеша на свидание к возлюбленной, заставляет ее считаться с привычками и ритмом своего трудового дня. Угодив в тюрьму за отказ исполнять воинскую повинность, он и там пристраивается марать свои корректуры.

Как будто сама природа порождает этот феноменальный труд, это сумасшедшее извержение планов, затей, эту чудо-

вищную работоспособность и щедрость замыслов, порой граничащую с неразборчивой расточительностью.

Трудно представить себе, как это один человек мог дерзнуть замыслить «Человеческую комедию», эту всеобъемлющую картину жизни буржуазного общества, и не только замыслить, а в значительной части исполнить свой план в семидесяти четырех романах, многочисленных рассказах и очерках — шедеврах, медленно созревавших в суете, толчее, на торжище, и оттого, по внешней видимости, так легко рождавшихся в ночном безмолвии пустой комнаты с глухо задернутыми шторами.

Работа для Бальзака — его надежда, его гордость, если угодно — его тщеславие, и в этом выразилась черта глубоко демократическая. Не зря Цвейгу кажется, что стоит подвязать его герою широкий хозяйский фартук — и его легко будет представить себе за стойкой любого кабачка на юге Франции. «Как пахарь за плугом, как водонос на мостовой, как сборщик налогов, как матрос в марсельском притоне,— продолжает свою мысль Цвейг,— Бальзак всюду производил бы естественное впечатление. Естествен и натурален Бальзак с засученными рукавами, небрежно одетый, как крестьянин или пролетарий, как народ, частица которого он есть».

Без всякого преувеличения, без всякой натяжки труд Бальзака может быть приравнен к самым тяжелым видам физического труда — к труду пахаря, каменотеса, землекопа. Не только сознание своего духовного могущества, но и эта добровольная каторга труда рождает у художника высокое чувство собственного достоинства.

Своим рассказом о Бальзаке Цвейг подрывает мещанское, обывательское отношение к художнику как к дармоеду, гуляке праздному, сидящему на шее трудового народа. А вместе с тем он заставляет вспомнить с презрением о бездельном, дилетантском легкописании людей, паразитирующих на искусстве.

Надо было много раздумывать обо всем этом и о своей писательской судьбе в частности, чтобы, как это сделал Цвейг, со свежестью нового открытия понять старую-старую истину: творческий труд — не легкое и приятное занятие, а призвание и подвижничество; это такой вид человеческой деятельности, который не менее ответствен и важен, чем добывание хлеба и одежды.

Если у Цвейга жизнеописание Бальзака по форме напоминает психологический роман, то булгаковский «Мольер»

походит скорее на театральный сценарий, искусно разыгранный спектакль в костюмах и с мизансценами XVII столетия. Это и неудивительно, потому что в сжатой, выверенной прозе Булгакова всегда чувствуешь его талант драматурга. Да к тому же почти одновременно с повестью Булгаковым была написана пьеса о Мольере, и эти две работы писателя связаны между собою очень тесно.

Читая книгу, точно видишь театральные выходы, обдуманно распланированные автором. «И вот тут, при свете моих свечей, в открывшейся двери появляется передо мною...» — так частенько «вводит» Булгаков на сцену действия новых лиц.

Непринужденная беседа автора в «Прологе» повести с акушеркой, держащей на руках младенца Поклена, настраивает читателя на особый лад. В стиле Булгакова ирония разрушает возвышенный или сентиментальный тон, в который рискует впасть биограф, поклоняющийся своему герою. Сдвиги времени, легко переносящие автора повести, облаченного в старинный кафтан и вооружившегося гусиным пером, в XVII век и, напротив, как бы воскрешающие Мольера в XX столетии, напоминают условные приемы современного театра и тоже несут заряд внутренней иронии.

Булгаков-художник вступает в короткие отношения со стародавней эпохой. В бытовых жанровых картинах поры царствования короля-Солнца есть та подвижность, красочность, живая конкретность, которая далека и от музейно-антикварной статичности, и от бойкой поверхностной модернизации и которую приносит лишь настоящее художественное прозрение в прошлое. Обоз кочующих по дорогам Франции лицедеев или «оплеванная голубая гостиная» изображены у Булгакова на том «уровне реальности», когда чувствуешь себя соучастником бесконечно далеких по времени событий. О парижском театре на Болоте или о знаменитой ярмарке у Нового моста автор рассуждает с такой непосредственностью воображения, будто сам только что явился оттуда.

Булгаков — биограф и историк не так безупречен.

Если взглянуть на повесть о Мольере просто как на биографию драматурга, в ней, вероятно, легко обнаружить пропуски, неточности, односторонние толкования. Во всяком случае профессор Г. Бояджиев вынужден не однажды корректировать в примечаниях исторические просчеты и ошибки нашего автора.

Булгаков почти не посвящает нас в процесс творчества своего героя. Это таинство свершается вне поля зрения

читателя, точно за кулисами, а на страницы книги, как на авансцену театра, Мольер выходит обычно с готовой рукописью в руках. Можно подумать даже, что Булгакову не слишком интересно рассказывать о самих сочинениях драматурга: он почти не цитирует его комедий, а пересказывает их сухо, бегло. Едва ли не больше занимают его затянувшиеся в сложный узел отношения в семье Мольера: тайна, окружавшая его близость с двумя женщинами — Мадленой Бежар и юной Армандой, в которой недобрая молва признавала его дочь; а позже интрижка приемного сына Мишеля Барона с молодой женой Мольера, драма ревнивой старости, досада на тающие силы. По поверхностному чтению книга может показаться мелодрамой из жизни порочного века — не больше.

Попробуем подойти к повести Булгакова иначе. Не будем выговаривать ему за невольные промахи и увлечения, попытаемся понять суть его замысла.

В отличие от Цвейга, воспевшего в книге о Бальзаке стихийную силу таланта, достоинство художника, покупаемое подвижническим трудом, Булгаков принимает все это за нечто безусловное, вынесенное за скобки его повествования о Мольере. Он весь сосредоточен на другом: как пробивал себе дорогу талант, в какое взаимодействие вступало уже созданное художником произведение с публикой, властью, обществом.

В самом характере Мольера, каким его рисует Булгаков, есть черты, мало к нему располагающие: он часто тяжел, неприятен, то крайне самолюбив и заносчив, то слаб и нерешителен — нелегок, видно, для странствующего комедианта груз собственного гения. Но одно неизменно привлекает в нем — его полная одержимость театром, вера в свое призвание, самозабвенная и трогательная жертвенность во всем, что касается спектакля, труппы, актеров. Пережив катастрофический провал первого созданного им театра, наивно названного Блестящим, гонимый заимодавцами и ростовщиками, Мольер покидает столицу и долгие годы мыкается со всей труппой по провинции, прежде чем ему вновь удается завоевать Париж.

У Булгакова вехами в истории мольеровского театра служат столько же новшества в репертуаре, сколько перемены его покровителей, капризы в их настроении. Первым увлекся мольеровской труппой принц де Конти, который пригласил ее в свой замок, щедро наградил комедиантов и не оставлял их своим попечением до тех пор, пока из фазы

увлечения театром не перешел в фазу изучения религиозно-нравственных вопросов. Какой-то священник посоветовал ему оставить театральные забавы, и принц охладел к Мольеру. Позднее Мольеру удалось добиться покровительства Филиппа, герцога Орлеанского, и наконец посчастливилось привлечь внимание короля.

Увы, Мольер нуждался в высоком покровительстве не только из-за денег. Он должен был заботиться о самозащите, потому что вовсе не безопасным для драматурга делом было посмеяться над лицемерием Тартюфа, лжеученостью философов Аристотелевой школы или даже над бессильной в ту пору медициной. Всегда находились доброхоты, готовые уличить Мольера в том, что он исказил образ французского врача, показал теневые стороны версальской жизни. С комедиантами церемонились не слишком, и оскорбленные вельможи поступали в согласии с патриархальной простотой нравов: задетый чем-то герцог де ла Фейяд в кровь разодрал Мольеру лицо алмазными пуговицами камзола, делая вид, что сжимает его в объятиях, а герцог де Монтозье сулил избить его палкой. К этому стоит прибавить, что многие зрители партера, даже не принимая насмешек на свой личный счет, все-таки считали себя отчасти уязвленными. Это происходило потому, что парижане того времени, как объясняет Булгаков, «желали видеть мощных героев в латах, героев громогласных, а не таких скромных людей, какими сами были парижане в жизни». Мольер обижал их своей верностью натуре.

Вот почему драматург вынужден был заранее добиваться сочувственных рецензий от короля и кардиналов. Вот почему посылал свои комедии во дворец с письмами, приправленными довольно грубой лестью.

В предисловии к книге Г. Бояджиев упрекает Булгакова за то, что тот показал «сервилизм» Мольера, его жалкую зависимость от власть имущих. Сам он считает, что Мольер «вовсе не был так уж озабочен успехом у сильных мира сего, ибо для этого художника решающим был успех у массы зрителей, заполняющих просторы партера». Аргументация сомнительная, потому что просторы партера королевского театра заполняло тоже, наверное, не простонародье. Но чувство, внушившее исследователю желание поспорить с Булгаковым, психологически понятно. Трудно смириться с мыслью, что самое ничтожное, самое по существу непрочное — внешний успех или неуспех, и успех не столько у театральной залы, сколько у королевской ложи,— вот от чего зависела судьба

Мольера-драматурга. В самом предположении, что гению нужен был высокий покровитель, есть нечто унижающее наше человеческое чувство.

И все-таки Булгаков имел святое право показать Мольера без прикрас, с тем внутренним драматизмом, который неизбежно создавала его зависимость от верхушки общества и деспотической власти. Г. Бояджиев беспокоится, не наносит ли это ущерб признанию народности Мольера. Но народность тоже не субстанция, безотносительная к условиям времени. Да, Мольеру, чтобы быть услышанным народом, приходилось искать благорасположения короля. И тут, если рассудить, гораздо меньше стыдного для самого художника, чем для тех понятий, какие сложились в обществе.

Что может быть больнее для автора, чем видеть свой труд напрасным, слово свое не дошедшим до тех, к кому оно обращено? Может быть, особенно верно это для драматурга, пьеса которого и живет лишь на сцене, в прямом общении с публикой. Вот почему под пером Булгакова трагический смысл приобретает история отношений Мольера с королем, церковью и придворными, история *запрещения* его комедий и редких успехов лести, открывавших им дорогу на сцену.

Нельзя сказать, чтобы покровительство короля дешево стоило Мольеру. Король-Солнце, принимавший за чистую монету похвалы своему художественному вкусу, считавший непогрешимыми свои суждения об искусстве, заставлял драматурга безжалостно кромсать его пьесы.

Король самозабвенно любил балет — и Мольер вынужден был портить свои комедии, вставляя танцевальные номера. Король ссорился с турками — и Мольер должен был мобилизовать всю свою изобретательность, чтобы в пьесе, которая никакого отношения к Турции не имела, мимоходом высмеять турок. И это было бы еще полбеды. Чтобы не навлечь на себя ненароком гнев короля и вельмож, Мольеру приходилось прибегать иной раз к тому крайнему средству самозащиты, о котором с великой горечью пишет Булгаков: «Способ этот издавна известен драматургам и заключается в том, что автор под давлением силы прибегает к умышленному искалечению своего произведения. Крайний способ! Так поступают ящерицы, которые, будучи схвачены за хвост, отламывают его и удирают. Потому что всякой ящерице понятно, что лучше жить без хвоста, чем вовсе лишиться жизни». Именно так пришлось поступить Мольеру со «Смешными драгоценными» и «Тартюфом».

В своей повести Булгаков верен художественной и психо-

логической правде, помогающей ему понять правду историческую. Ему чужда плоская аллегоричность.

И все-таки возникает ощущение, что жизнь господина де Мольера имеет большее отношение к жизни гражданина Булгакова, чем это может сначала показаться.

Когда, повествуя о злоключениях «Тартюфа», Булгаков спрашивает: «Кто осветит извилистые пути комедиантской жизни? Кто объяснит мне, почему пьесу, которую нельзя было играть в 1664-м и 1667 годах, стало возможным играть в 1669-м?» — мы невольно думаем о нем самом, о его «Беге» и о его «Мольере». Теперь мы знаем, почему талантливая пьеса «Бег», снятая с репертуара в 1928 году и грубо, безосновательно названная Сталиным в его письме к В. Билль-Белоцерковскому «антисоветским явлением», появилась на сцене лишь в 1957 году. Знаем и то, почему биография Мольера, о которой мы говорим, законченная еще в 1933 году, могла увидеть свет лишь в 1962-м.

Нельзя забывать, конечно, что путь Булгакова в советской литературе был не прям и не прост. Безупречно честный, талантливый и любящий свою родину художник не избежал в своем творчестве отдельных заблуждений и неудач. Но, оценивая его подлинное место в нашем искусстве, приходится лишь сожалеть, что, со временем все глубже сознававший гражданскую ответственность своего таланта перед народом и обществом, Булгаков-драматург столкнулся с произволом личного вкуса, грубым субъективизмом навязываемых ему решений.

Так «мольеровская тема» у Булгакова поворачивается к нам еще одной своей гранью.

Можно, вероятно, написать биографию Мольера, куда более полную и точную, но такую книгу, какую написал Булгаков, никто, кроме него, не мог бы написать, так же как никто не рассказал бы о Бальзаке так, как рассказал о нем С. Цвейг.

Кто лучше самого художника может знать о празднике и муках его труда, о том, как рождается произведение и как оно находит дорогу к тем, для кого оно создано?

Вот почему читатель с доверием и признательностью остановит свой взгляд на биографиях Мольера и Бальзака, написанных пером людей, горячо преданных искусству.

1963

«ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ» ЛИХТЕНБЕРГА

Часто держишь в памяти имя автора, о котором давно знаешь понаслышке, думаешь про себя: «Хорошо бы достать да прочесть» — и всякий раз откладываешь до доброго часа, пока книга сама не окажется под рукой.

Давно, по совести говоря, следовало ближе познакомиться с Лихтенбергом. Это славное имя в истории немецкой литературы. Его высоко ставили Гёте и Герцен, Толстой горячо рекомендовал его русскому читателю. Но «Афоризмы» Лихтенберга долгое время были сущей редкостью. Предпринятое издательством «Посредник» по инициативе Толстого это издание как бы продолжило популяризацию «лучших мыслей лучших писателей», начатую толстовским «Кругом чтения», но, к сожалению, оно не отличалось ни полнотой, ни объективностью в отборе материала.

Издание, подготовленное Г. С. Слободкиным в серии «Литературные памятники», впервые дало достаточно полное и систематическое понятие о главном труде Лихтенберга-писателя.

Лихтенберг был почти ровесником Шиллера и Гёте, чем лишний раз подтвердил наблюдение Энгельса, что около 1750 года родились все великие умы Германии. Это совпадение позволяет нам, размышляя о Лихтенберге, иметь в виду ту беспощадную характеристику немецкой действительности, какую дает Энгельс, говоря об эпохе Гёте и Шиллера: «Все было скверно, и во всей стране господствовало общее недовольство. Ни образования, ни средств воздействия на сознание масс, ни свободы печати, ни общественного мнения, не было даже сколько-нибудь значительной торговли с другими странами — ничего, кроме подлости и себялюбия; весь народ был проникнут низким, раболепным, торгашеским духом».

Вдумавшись в эти слова, мы легко поймем Лихтенберга. Поймем, отчего почтенный профессор физики Гейдельбергского университета, вписавший свое имя в теорию электричества «лихтенберговыми фигурами», независимо от братьев Монгольфье пришедший к идее воздушного шара и ознаме-

новавший свою деятельность многими другими специальными открытиями, не удовольствовался академической карьерой. Поймем, отчего он пожелал стать нравственным философом и сатириком своего века и какой лукавый бес толкал его записывать в тайных тетрадях дневника, из которого лишь крохи попадали в печать, полные яда афористические строки о своих коллегах-философах, об ораторах и проповедниках, о церковных и светских владыках, о лицемерах, глупцах, невеждах, задававших тон в его отечестве, где «за последние пятьсот лет никто не умер от радости».

На ближайшей границе с Германией, за Рейном, назревала и потом свершилась Великая французская революция, а немецкий писатель и мыслитель чувствовал себя прозябающим в жалкой провинции, в недвижном одряхлевшем мире, потонувшем в общественном равнодушии и самых косных феодальных предрассудках. Именно в ту эпоху складывались и закреплялись те черты немецкого филистерства, которые на долгий срок стали проклятием национального характера.

Рассказывают, что Лихтенберга мучило одиночество. Но когда смотришь на портрет не старого годами светского мужчины в камзоле и взбитом пудреном парике, с умным, спокойным взглядом и чуть иронической складкой у рта, трудно признать в нем отшельника. Еще труднее убедить себя, что его афоризмы родились в уединенном размышлении за письменным столом, а не в жаркой беседе на дружеском пиру, не в остром споре, не в потоке блестящей импровизации перед студенческой аудиторией. При внешней рассудительности и спокойном остроумии в них много потаенного темперамента: они нападают, отбиваются, воюют. В этих блистательных осколках непроизнесенных речей и незаписанных трактатов мы не ощутим желчи неудачника-одиночки.

Если Лихтенберг и чувствовал себя одиноким, то лишь как человек, обогнавший в чем-то свое время и, подобно пушкинскому сеятелю, сознавший, что он «вышел рано, до звезды». «Много говорят о просвещении и желают побольше света,— с горькой улыбкой писал он.— Но, боже мой, какой толк от этого, если у людей либо нет глаз, либо те, у кого они есть, нарочно зажмуриваются». Это не могло быть безразлично философу-просветителю, но не повергало его в отчаяние, он верил в людей, верил в будущее своего народа.

Лихтенберг развивал ту традицию философской беллетристики или беллетризованной философии, которая шла из Франции, где ученая метафизика еще не отделилась от морали, от живого, непосредственного для любого человека ин-

тереса, от возможности немедленно испытать ту или иную мудрость на практике, приложить к личному опыту, отвергнуть или сделать правилом своего поведения. Автора «Афоризмов» занимала, по его словам, «философия не профессорская, а человеческая».

К вопросам социального неравенства он тоже подошел с нравственной меркой, обличив с неожиданной стороны распределение прав и привилегий в обществе. Лихтенберг в шутку предлагал представить своим читателям, что изобретено всеобщее мерило заслуг различных людей, некий нравственный эквивалент, согласно которому легко оценить объективное значение любого дела. «Например: муштровать роту перед домом коменданта, безусловно, не так трудно, как подбить пару подметок... И я утверждаю, что скроить платье наверняка трудней, чем быть придворным кавалером. Такую табель о рангах, которая имеется в уме каждого честного человека, я желал бы видеть напечатанной. Но она, несомненно, стоила бы головы и автору и издателю...» И как бы в развитие этого парадокса, острием своим направленного против богатых и знатных бездельников, в другом месте он замечал: «Я убежден из многолетнего опыта, что важнейшие и самые трудные дела в мире, приносящие больше всего пользы обществу, дела, благодаря которым оно живет и существует, совершаются людьми, зарабатывающими от 300 до 800 или 1000 талеров. Для большинства же должностей, дающих от 20 до 100 или от 2000 до 5000, можно было бы вполне успешно после полугодового обучения приспособить любого уличного мальчишку».

Такие афоризмы вряд ли могли бы сойти с рук философу, если бы они были напечатаны при его жизни, и потому не надо удивляться, что они появились лишь посмертно, а в более полном виде стали известны только в начале нынешнего века.

Слишком многое сердило и смешило Лихтенберга в его стране. Он издевался над «маневрами мнений» в Ганновере, где всегда получалось так, что «в чем убежден фланговый, то же думают и все прочие». Он одним из первых подверг анализу нравы народившейся бюрократии, исследовал странную силу канцелярской бумаги и причудливые законы ее движения в чиновничьих сферах. «С момента изобретения письма,— размышлял он,— просьбы много потеряли в своей силе, а приказы, напротив, выиграли. Это плохой баланс. Письменные просьбы легче отклонять, а письменные приказы легче отдавать, чем устные. И для того и для другого надо иметь

смелость, а когда это приходится делать *устно*, ее часто не хватает». Лихтенберг хорошо знал, сколь прочно укреплена бюрократическая крепость и каким терпением должен обладать тот, кто рискнет бомбардировать ее своими прошениями. «...Прошение должно обычно прорвать четыре линии заграждений, прежде чем проситель достигнет желаемой цели. Оно должно быть *принято, прочитано, рассмотрено и удовлетворено*. Эти линии, согласно правилам истинного фортификационного искусства, должны быть тем неприступней, чем ближе они к конечной цели...» Автор выдерживал тон научного описания, сухой инструкции, практического руководства, но в каждой его шутке было довольно яду, и мораль имела откровенно социальный привкус.

Лихтенберг был просветителем в первоначальном и благородном значении слова.

Истинный просветитель никогда не становится плоским дидактиком, разносчиком готовых понятий, он убеждает, а не уговаривает. Он верит в суверенность разума людей и лишь хочет помочь им вывести свой ум из состояния лени и спячки, заставить сравнивать, изучать, делать выводы. Ему чужда роль зазывалы, вербовщика, набирающего себе послушных учеников, готовых вызубрить его уроки. Это человек, воспитывающий в каждом доверие к собственным наблюдениям и опыту. «Когда людей станут учить не тому, что они должны думать, а тому, как они должны думать,— говорит Лихтенберг,— то тогда исчезнут всякие недоразумения...»

Правда, сам писатель затруднялся предложить какую-то сумму правил, которая раз и навсегда научит людей правильно мыслить, но в его афоризмах много подлинной, хотя и стихийной диалектики.

Может быть, больше всего враждовал Лихтенберг с просвещенным безмыслием, самодовольным невежеством дипломированных философов, поддерживающих и распространяющих по градам и весям новые предрассудки «ученого варварства». Он обрушивал на них каскады веселых острот, неожиданных парадоксов, он преследовал своими насмешками их тупость, чванство, бездарность. Его изобретательность в этом отношении неутомима:

«В слове «ученый» заключается только понятие о том, что его много учили, но это еще не значит, что он чему-нибудь научился...»;

«Часто некоторые люди становятся учеными, так же как другие солдатами, только потому, что они больше ни к какому делу не пригодны»;

«Он делал постоянно выписки, и все, что он читал, переходило из одной книги в другую, минуя голову»;

«Он так оттачивал свой ум, что тот в конце концов стал тупым, прежде чем сделаться острым».

Но всего этого Лихтенбергу мало, он хочет показать, как близка эта ложная мудрость к самому заурядному мракобесию. «Великим светочем этот человек не был, скорее большим удобным подсвечником. Он торговал мнениями других людей». И еще одно уточнение: «Он торговал чужими мнениями. Это был профессор философии».

Надо ли говорить, что профессорам философии не должна была прийтись по душе манера Лихтенберга выражать свои мысли. Не раз уже после смерти автора «Афоризмов» раздавались голоса, упрекавшие его в том, что его взгляд на мир не был целостным и всеобъемлющим, что его манера рассуждать оставалась дилетантской, а его афоризмы скорее остроумны, чем содержательны.

В самом деле, у Лихтенберга не было целостной философской «системы», столь любезной сердцу немецкого теоретика. Его ум, расчленяющий и беспощадный, взрывал профессорское благодушие «системосозидателей», быстро находил слабые места, куда могла проникнуть ирония, разъедающая, подобно кислоте, опоры благоустроенного здания традиционной метафизики. Сама беззаконная в философии форма отрывочного наблюдения, скептического афоризма, остроумной шутки была средством высвобождения мысли, запутавшейся в схоластике, возвращением ее к опыту, житейской практике. Не это ли в конце концов помогало расчистить путь к научной диалектике?

Составитель книги, следуя традиции немецких изданий, распределил афоризмы Лихтенберга по разделам: о политике, о религии, о литературе. Это в известном смысле облегчает чтение и придает видимость системы тому, что сам автор как будто не собирался дробить по рубрикам. Во всяком случае, живой и пестрый поток разнородных афоризмов порой оказывает ощутимое сопротивление попыткам систематизировать его. Так, например: особо выделен раздел «Лихтенберг о себе». Но разве в других разделах писатель мало говорит о себе? А с другой стороны, разве то, что он говорит здесь о себе, только к нему относится? Ведь самоанализ был для Лихтенберга лучшим способом понять других людей. Или раздел «Остроумная шутка», показавшийся нам пустоватым и малоостроумным в сравнении с шутками, разбросанными по иным страницам книги и не пойманными под эту рубрику.

Воспользуемся случаем процитировать хотя бы некоторые из них:

«В пророчествах истолкователь часто более важная персона, чем сам пророк»;

«Когда книга сталкивается с головой — и при этом раздается глухой пустой звук, разве всегда виновата книга?»;

«Из белой бумаги предпочитают не делать фунтиков. Но когда на ней что-нибудь напечатано, это делают весьма охотно»;

«Ничто так не радует Аполлона, как заклание резвого рецензента»;

«Популярным изложением сегодня слишком часто называется такое, благодаря которому масса получает возможность говорить о чем-либо, ничего в этом деле не понимая...»

Я сознаю все невыгоду занятия выискивать отдельные, чем-то понравившиеся тебе мысли там, где можно черпать мудрость целыми пригоршнями, не боясь, что источник оскудеет. Всегда берешь в расчет свой вкус, но и он меняется при каждом следующем чтении. Как часто бывает с хорошими книгами, строку, по которой сначала скользнул глазами, вдруг оцениваешь потом. В этом и достоинство Лихтенберга, что он, по словам Толстого, «обладает удивительной способностью выражать самые глубокие мысли в коротких афоризмах. Одна фраза, а из нее, как из клубка, выходит целая куча мыслей».

Оттого-то любой думающий читатель, который возьмет в руки эту книгу, не соскучится над ней. Он наверняка найдет там что-то такое, что особенно понравится ему, попадет в лад с его мыслями, настроениями, наблюдениями, опытом. В этом польза чтения старого немецкого писателя, заново открываемого нами через полтора столетия после его смерти.

1964

ТРИ МЕРЫ ВРЕМЕНИ

Книги очерков выходят обычно в свет малыми тиражами и не находят легкого сбыта. Но не потому, что очеркисты пишут плохо. За очерком установилась репутация «скучного жанра». Еще в журнале, по свежему следу событий, читатель, бывает, заинтересуется им, но в книге... Слишком еще многие читатели первым достоинством книги признают ее занимательность и даже в романах пропускают «рассуждения» и описания, оставляя себе лишь действие и «картины». Да, очерк — литература мысли, требующая и от читателя известной работы, от этого никуда не уйти. Вот заслуживающий раздумья факт: уцененное собрание сочинений Глеба Успенского в девяти томах продают ныне на Кузнецком мосту за 2 рубля 70 копеек. Девять объемистых, умных, блестяще написанных книг не дороже килограмма колбасы,— видно, не слишком много находится им покупателей.

Может быть, этот писатель безнадежно устарел и отстал от нас? Или мы не доросли до того, чтобы читать его не по принуждению, а из собственного удовольствия? Для меня, во всяком случае, репутация Глеба Успенского не страдает от того, что он временно забыт, что читают его мало. Ну, пусть, в конце концов, и отдохнет немного на книжной полке,— верю, что к нему не раз еще потянется рука читателя.

Есть книги, внимание к которым в читательской среде уступает успеху нашумевшего романа или стихотворения, но которые как бы несут в себе достоинство литературы, защищают ее честь, охраняют ее серьезность, ее озабоченность коренными вопросами народной жизни. Такие книги могут явиться в разных жанрах, в том числе и в жанре очерка, как будто ближе всего стоящего к злобе дня, к той минуте, в какую он пишется, и не претендующего на долгую жизнь. Но вечность, по афоризму Вильяма Блейка, бывает «влюблена в творения времени». И то, что написано прочно и всерьез, может переживать те или иные приливы и отливы читательского успеха, но не старится по существу. Примером тому может служить и творчество таких наших очеркистов, как В. Овечкин, Л. Иванов, Г. Троепольский, Е. Дорош, добив-

шихся за последние полтора десятилетия признания как раз в том жанре деревенского очерка, одним из родоначальников которого был Глеб Успенский.

Об очерках Ефима Дороша, вошедших в его книгу «Деревенский дневник», в нашей критике было сказано уже немало добрых слов.

Дорош принадлежит, однако, к числу тех авторов, о которых можно еще раз подумать и порассуждать, не боясь повториться.

Вот один из вопросов, которые лишь вскользь были затронуты в критике очерковой книги Дороша: отчего автор выбрал для своего рассказа о деревне форму дневника? Почему не воспользовался обширным запасом своих наблюдений для сочинения если не романа, повести, то хотя бы цепи сюжетных очерков с хорошо организованной интригой? Может быть, таково тяготение таланта писателя, скромного в своих притязаниях? Или тут иная причина? Тогда какая?

Попробую предложить одно возможное объяснение. Дневник — привольная форма, куда без насилия входят случайные наблюдения, подслушанные словечки, пришедшие на ум мысли, картины, пейзажи, зарисовки с натуры, экономические выкладки, дорожные разговоры. Автор не стал придумывать рассказчику какого-либо специального дела или поручения в деревне, даже рискуя выслушать упрек в праздности; ведь он только тем и занят, что гуляет по улицам, заходит в гости к местным жителям, ездит по окрестностям Райгорода — и наблюдает, примечает, сравнивает. Он прежде всего сам хочет понять то, что видит и слышит, и тем завоевывает доверие читателя, как бы говоря ему: «Я не приготовил тебе заранее никаких выводов и назидательных картин, пройдемся рядышком по деревенской улице, поговорим с людьми и подумаем».

Эта свободная от обязательности и почти документальная форма явилась, быть может, своего рода реакцией на иллюзорное, трафаретно-кинематографическое изображение жизни села в тех послевоенных повестях и романах, где общая картина плодородия, изобилия и благополучия заслоняла то, как и чем живут крестьяне, о чем говорят между собою, что их поит и кормит и в каких отношениях стоят они к колхозу, к своему председателю и местному руководству. Дух свободного и непредвзятого сопоставления фактов, без «натаскивания» на заранее определенные выводы должен импониро-

вать читателю, который любит разбираться в жизни самолично и не терпит подсказок. Но не менее должна привлекать его и личная, доверительная интонация, столь естественная для дневника.

Правда, можно представить себе и такого читателя, который, не найдя у автора романической интриги и даже просто развития действия, заскучает, потерявшись в пестроте этих записей, регистрирующих тысячи мелочей сельских работ и районного быта, примет, обычаев, приемов труда — как ворошить сено да как высевать лук,— обыденных тягот и незадач председателя колхоза или агронома, вечно озабоченных тем, чтобы удовлетворить требования начальства и сдать что положено, а в то же время самим не остаться без кормов и без хлеба.

Но читатель думающий и заинтересованный заметит, что все агрономические, бытовые и фенологические наблюдения автора, все эти разговоры, зарисовки, рассуждения неприметно вяжутся у Дороша в единое целое, то, что обнимает все существующие и раздельно элементы произведения, записи дневника, и создает впечатление общей идеи, притом идеи не сухо логической, а идеи того рода, которую лучше было бы назвать *поэтической мыслью* книги.

Понять эту мысль поможет нам одна особенность в характере автора дневника, одна черта его облика, на первый взгляд чисто индивидуальная и необязательная. Рассказчик неравнодушен к старой архитектуре, русской древности, памятникам прошлого. Это можно расценить как некое увлечение, личное пристрастие, своего рода хобби, никак, естественно, не связанное с темой современной деревни, хотя и прибавляющее автору обаяние разносторонне образованного и культурного собеседника.

Дорош перемежает деловые записи описанием кремлевских стен старого Райгорода, глядящих в воды тихого озера, шатровых башен, розовеющих на закате, куполов Дмитриевского собора, Красных палат и иных достопримечательностей. А среди его приятелей и знакомцев, рядом с председателем колхоза Иваном Федосеевичем и агрономом Николаем Семеновичем, мы найдем архитектора Сергея Сергеевича, реставрирующего райгородский кремль. С ним он часами может беседовать о назначении тех или иных покоев в старинных хоромах или об обычаях, внешнем виде и говоре мирян, живших когда-то в этих местах по берегам озера Каово. Да и с Иваном Федосеевичем он не прочь поговорить не только о свойствах луговых трав, о покосах и удоях, но и

о первоначальном месте погребения Багратиона в Симе, и об усадьбе Остен-Сакенов, одна из владелиц которой, по словам любогостицкого председателя, выведена Толстым в «Войне и мире».

Исторические предания, память о минувшем постоянно присутствуют в рассуждениях автора. Воображение легко уносит его в давно забытые времена, к теням предков, событиям прошедших веков. Трудно сказать, то ли это сама древняя райгородская земля настраивает на такой лад, то ли рассказчик выбрал этот уголок именно потому, что здесь всего очевиднее дает себя знать память о тысячелетнем прошлом русского народа. А вернее, и то и другое. Во всяком случае, читателя не должно удивить, что Дорош, только что толковавший об оплате трудодня, выгоде огородничества и тому подобных предметах, глядя на озеро, вообразит вдруг, как в незапамятные времена подплывали сюда по реке ладьи древних новгородцев, или, толкуя о достоинствах владимирской вишни, заметит невзначай, что она завезена в эти края из Киева едва ли не Андреем Боголюбским.

Но прошлое, история для Дороша не красивая декорация, не русская экзотическая тема, на которой отдыхает глаз. Надо сразу же отделить его от тех любителей старины, для которых русская древность с ее соборами и иконописью — последнее модное увлечение, искусство для немногих, стоящее где-то невдали от Пикассо и Модильяни и своей наивной простотой ласкающее утонченный вкус.

Старая наша архитектура не в последнюю очередь дорога автору тем, что она «свидетель жизни предшествующих поколений». Дорош задумывается о связи времен и поколений людей в истории, потому что имеет случай наблюдать, как прошлое порою доживает в современной жизни, существует не только поодаль, но и в прямом соотнесении с ней. В пейзаже Райгорода купола соборов и колоколен мирно соседствуют с фабричными трубами и силосными башнями, а на улице райцентра «московский» запах бензинной гари мешается с исконными деревенскими запахами соломы, лошадиного навоза, овчины. В этой детали — не одно щегольство внешней наблюдательностью, сопрягающей былое, отжившее и новое, уже привычное, но как бы *принцип понимания* жизни.

Иногда автор с намеренным заострением сводит на одной книжной странице и даже в пределах одного абзаца «обе полы времени». Только что припомнился ему живший полтораста лет назад сельский попик, у которого умер

сынишка (писателю попал в руки его дневник поры 1812 года). Сострадая его горю, автор приводит древний текст: «Имена их ты, господи, веси». И тут же, без всякого перехода и подготовки: «Я иду в обком партии, рассчитывая повидать Алексея Петровича, бывшего секретаря райкома в Райгороде».

А вот другой пример резкого «стыка» времен, на этот раз из описания вечернего Райгорода: «За тюлевыми занавесками открытых окон, в черноте комнат вспыхивают голубые экраны и принимается говорить диктор. Этот его отдельно существующий отчетливый говор сопровождает меня до зеленой моей улицы, в конце которой белеется Дмитриевский монастырь с почерневшим от времени огромным сферическим куполом над фронтоном ампирного собора». Дневник сельского попика — и поездка в обком партии, телевизор — и фронтон ампирного собора...

Словом, Дороша нельзя упрекнуть в одностороннем пристрастии к старине. Автор «Деревенского дневника» с удовлетворением отмечает и новую мебель в избе, и хорошо одетых людей с баянами и фотоаппаратами на сельском празднике, и тягу молодежи к образованию, учению. Да что там молодежь! Пожилая колхозница говорит у Дороша «ерген» и «шаса» вместо «шоссе» и «рентген», но отлично знает, для чего служат эти блага цивилизации и как ими пользоваться. Автор не пропустит случая указать на всякую полезную новость, на всякий прибыток в хозяйстве колхоза.

Живая связь времен — прошлого, настоящего и будущего — становится, таким образом, ведущим мотивом книги, главной поэтической ее темой. Но поэзию здесь приносит с собою не только то, что в собственном и узком смысле относится к ее владениям, как, скажем, прекрасное древнерусское искусство. Насущные заботы и нужды нашего сельского хозяйства автор сопрягает с уважением к «древнейшему на земле» труду крестьянина. Культура прошлого открывается для него не в одних материальных ее остатках — камнях древнего собора или почерневших досках икон, но и в навыках труда, народном опыте, традициях отношения к земле. В спорах о выгоде и невыгоде тех или иных способов содержания скота и обработки земли Дорош, помимо всего прочего, знает один простой, но сильный аргумент: «По меньшей мере тысячу раз, каждую весну, человек пахал эти поля. Они лежат вплоть до дымчатого горизонта — чуть побелевшие ржаные нивы, серебристые с зеленью овсы и совсем сиреневые пары...»

Герои «Деревенского дневника», такие, как Иван Федо-

сеевич, отлично понимают и умеют использовать все достоинства крупного машинного социалистического хозяйства. Но вопрос о культуре земледелия включает в себя не только химические удобрения и машины. Это понятие не равнозначно и последним новшествам, внезапной моде на какой-нибудь сельскохозяйственный злак или агротехнический прием, вдруг ставший фаворитом и внедряемый силой указаний и проработок.

В очерке «Райгород в феврале» Дорош вспоминает, к слову, какой шум был поднят в свое время вокруг выращивания рассады в торфоперегнойных горшочках. В этом полезном, но частном по значению мероприятии стали видеть едва ли не главную задачу сельскохозяйственного производства, панацею от всех бед. Прошел какой-нибудь год, и вот уже дотошный старик Михаил Васильевич, зашедший «на огонек» потолковать с образованным человеком, требует от автора дневника объяснений: «...горшочки, видать, отменили — о них и в газете перестали писать, и по радио ничего не говорят...»

А не тот же ли вопрос спустя некий срок рискует услышать наш рассказчик от дотошного старика о «королеве полей», «квадратно-гнездовом методе», навозно-земляных компостах, выращивании свиней по методу Ярослава Чижа и иных шумных кампаниях, изрядно мешавших спокойной и сосредоточенной работе земледельца?

Нельзя, пишет Дорош, в порядке внедрения последних требований науки заставлять колхозников доить коров то два, то три раза в день. Это разрушает налаженное хозяйство, ибо «из повторяемости приемов складывается культура». Автор «Деревенского дневника» понимает слово «культура» не в расхожем его смысле. Под «культурой на селе» нередко разумеют развлечение в сельском клубе с затейником и гармонистом, самодеятельные спектакли, танцы и кино. Иногда под этим словом понимают еще и внешнее, наносное знание — плакаты по агротехнике, вывешенные в правлении колхоза, рекламные рисунки вроде знаменитого кукурузного початка, из каждого зерна которого торчала забавная поросячья мордочка. Но для Дороша культура — это лишь то знание, которое входит в плоть и кровь, отвечает интересам крестьянина и усваивается им без принуждения. Оттого-то культура так враждебна налету, нахрапу, кампанейщине, приказу «сверху». Культура и конъюнктура не уживаются вместе.

Дорош понимает слово «культура» в том широком и

существенном его смысле, в каком употребил его В. И. Ленин в одной из последних своих статей «Лучше меньше, да лучше». «Именно о культуре ставлю я здесь вопрос,— писал Ленин,— потому что в этих делах достигнутым надо считать только то, что вошло в культуру, в быт, в привычки. А у нас, можно сказать, хорошее в социальном устройстве до последней степени не продумано, не понято, не прочувствовано, схвачено наспех, не проверено, не испытано, не подтверждено опытом, не закреплено и т. д... Надо вовремя взяться за ум. Надо проникнуться спасительным недоверием к скоропалительно быстрому движению вперед, ко всякому хвастовству и т. д., надо задуматься над проверкой тех шагов вперед, которые мы ежечасно провозглашаем, ежеминутно делаем и потом ежесекундно доказываем их непрочность, несолидность и непонятость. Вреднее всего здесь было бы спешить. Вреднее всего было бы полагаться на то, что мы хоть что-нибудь знаем...»

Эти слова, сказанные в статье, которую мы вправе расценивать как часть идейного завещания Ленина, в применении к сельскому хозяйству приобретают особый смысл. Ведь земля, веками возделываемая крестьянином, природные и экономические условия сельского труда — это та объективная основа, почва, твердь, которая особенно не терпит поспешности и авантюризма и с которой шутки плохи. Тут, говоря словами Ленина, «ничего нельзя поделать нахрапом или натиском, бойкостью или энергией, или каким бы то ни было лучшим человеческим качеством вообще».

Наука и техника, городская культура с такими материальными знаками своего влияния, как машины, радиоприемники, телевизоры, с властной неизбежностью завоевывает село, и можно только радоваться, глядя, как наступает она на всякую отсталость, косность и непросвещенность. Но нет ли в народной крестьянской культуре таких черт и особенностей, которые вредно было бы торопиться похоронить и разрушить?

Тот же широкий, исторический взгляд на вещи, который вызывает у автора уважение к древности, позволяет ему показать, что народная культура, знание хлеборобом земли и его привязанность к ней — не помеха ни передовым достижениям науки, ни прогрессу общественного устройства. Сама наука выступает в благородной роли тогда, когда она воюет с невежеством и «пошехонской идиотичностью», но она выглядит совсем иначе, если авторитет ее имени используется против того, что выстрадано опытом земледельца.

И разве мало нам было случаев наблюдать, как в союзе с канцелярщиной и субъективизмом, уродливо гипертрофирующими всякое частное новшество, наука становилась из созидательной силы силой тормозящей и разрушительной.

Дорош не устает сожалеть о том, что прожектерская погоня за новым, надежда на чудодейственную силу благих пожеланий и указаний (что само по себе есть знак невысокой общей культуры) привели к вырождению некоторых былых отраслей сельского хозяйства и прибыльных, надежных крестьянских промыслов. Агроном Николай Семенович пытался, да не смог достать для хозяйки рассказчика — Дарьи Васильевны — «на полгрядочки» семян сельдерея. И это служит для автора и его приятеля поводом вспомнить названия утерянных ныне пряных растений, какие прежде возделывались в этих местах: базилик, эстрагон, майоран, иссоп, чабер, калуфер, мелисса, рута... Названия этих культур (опять это слово «культура», то есть то, что давалось долгим трудом, отбором, традицией) звучат ныне нашему уху как-то непривычно, будто заимствованные из ученой книги.

С терпением и наружным спокойствием, с каким высказывают не сегодня пришедшие в голову мысли, Дорош, знакомя нас с окрестностями Райгорода, всякий раз обращает внимание на то, как враждебны культуре канцелярское прожектерство и административный пыл. Если новшество, даже само по себе привлекательное, противно интересам людей, которые имеют с ним дело, и вводится силком, ничего, кроме разрушения сложившихся форм труда, хаоса и неразберихи, ждать не приходится.

Острый ум может, правда, приготовить тут автору историческую контроверзу: де заставила же Екатерина русских крестьян сажать чужеземный фрукт — картошку, и ничего, не обижаются, едят ее уже два столетия, а как поначалу не хотели! Надо, однако, отдать должное здравому смыслу державинской Фелицы: заставляла она все-таки возделывать картофель, легко акклиматизировавшийся в нашей полосе, а не, скажем, кокосы или бананы — иначе вряд ли затея эта легко сошла бы ей с рук.

Да и вообще говоря, как-то обидно слышать такое сравнение нам, современникам иной эпохи,— разве сколько-нибудь похож на прежнего темного крестьянина нынешний колхозник, разве так уж надо стараться втолковывать ему его выгоду?

Дорош показывает, как на своем приусадебном участке самый несознательный колхозник демонстрирует меру своей

сметки и понимания — тут все приемы исконного опыта и новейшей агротехники идут в дело. Никакой косности! И упрашивать не надо следовать тем способам обработки земли, содержания скота и т. п., которые приносят наибольшую выгоду. Таким образом, ратуя за культуру, Дорош не опускается до «культурничества», просветительства. Его точка зрения реальная, земная. Речь идет о том, чтобы и на колхозном поле крестьянин чувствовал себя таким же хозяином, как на приусадебном участке. А для этого он должен быть заинтересован в колхозном труде и материально, и, так сказать, морально, нравственно. Он должен знать, что никто не понукает его, не стоит над ним с палкой, не поучает его, как «ленивого простачка», а его труд, его добытое и выстраданное опытом знание земли признается и уважается всеми. «Я ведь знаю, я возле этого жизнь прожила»,— говорит у Дороша колхозница. И в этом ее гордость, ее чувство собственного достоинства, не замечать или третировать которое попросту преступно.

То, что говорилось о производственной, так сказать, стороне народной крестьянской культуры, надо дополнить стороной нравственной. Народная культура складывалась из вековых навыков общения крестьянина с землей и природой, с восходами и закатами, дождями, солнцем и суховеями, со строгим распорядком сельскохозяйственных работ, диктуемых естественным календарем, с тончайшим знанием всех злаков и трав, законов поля и луга,— и из обихода дома, отношения к своему двору, коню... Уважительность, благорасположение, взаимоподдержка «мира» тоже составляли часть крестьянской бытовой культуры, упорно сохранявшейся в недрах дикого, темного, уродливого строя жизни старой деревни, какую мы представляем себе по повести Бунина «Деревня» или чеховским «Мужикам». И в том, как вежливо, по имени-отчеству, называет своих героев Дорош, слышится отголосок этого деревенского благообразия. Крестьянин должен был заботиться о своей семье, о близких, загадывать на год и на два вперед, чтобы прокормиться в предвидении неурожая, задумываться над тем, какое наследство оставит после себя детям. И здесь в простейшей, наивной как будто форме закреплялось то коренное нравственное качество всякой культуры, которое состоит в преемственности, в сознании своего места во времени — мысль, что ты не первый родился на земле и не все умрет с тобою.

У героев Е. Дороша — Ивана Федосеевича или Николая Семеновича — эти исконные черты народной культуры обога-

щены современным знанием и тем пониманием вещей, какое дала им советская власть. Духовный склад этих людей позволяет отнести их к народной интеллигенции в полном смысле слова. Интеллигентность, поясняет автор, защищая в разговоре с секретарем райкома Ивана Федосеевича, «мне кажется, начинается с того, что у человека обо всем есть свое, выработанное им, быть может, даже выстраданное суждение, тогда как мещанин, напротив, руководствуется так называемым общепринятым мнением, расхожей истиной, не обременяющей ни ума, ни совести». Надо быть крепкой индивидуальностью, сознавать свое достоинство, чувствовать себя личностью, чтобы, как Иван Федосеевич, ни в чем не уронить себя, устоять даже тогда, когда приходится идти против течения.

Иной скажет, что в Иване Федосеевиче есть черты донкихотские, что его самобытность архаична и не приносит ему ничего, кроме неприятностей. Пусть! Мы все равно видим в нем настоящего героя современной деревни. Вот он напрочь отказывается выполнить нелепое указание и скосить на силос рожь почти восковой спелости. Его пробирают уполномоченные, честит местная газета, а он стоит на своем. Он не пуглив, и его не возьмешь «словесностью», демагогическими обвинениями в «антигосударственной практике». Человек, многие годы руководивший самым богатым в районе колхозом, Иван Федосеевич подходит к делу во всеоружии опыта и никогда не поступится своей совестью.

Культура, интеллигентность подразумевает, между прочим, и сопротивление «кампанейщине», которую так легко поддерживает слепая исполнительность, темный разум. Иван Федосеевич, человек деятельный и неравнодушный к народному благу, нетерпим к «шуму скоротечных кампаний». И автор имеет полное право сказать о нем, что «своеобычность его, неуступчивость, пренебрежение многими по сути своей мещанскими условностями есть не что иное, как преломившиеся в ярком крестьянском характере черты большевистской принципиальности, стойкости, самоотверженности».

Е. Дорош замечает, между прочим, что не учить бы нам нужно Ивана Федосеевича, а учиться у него. Речь идет не столько об агрономии, сколько о стиле руководства. Нелепо учить Ивана Федосеевича, что, как и в какие сроки удобнее сеять на земле, которую он изучил как свои пять пальцев. Иван же Федосеевич тем и силен, что сам ходит в учениках у жизни и умеет думать о завтрашнем дне.

Когда он слышит: «Сдай, сдай, сдай...» — он не может

вновь и вновь не задавать себе вопросов, от которых пошла кругом не одна председательская голова. Сегодня мы скосим травы до Петрова дня — будем рапортовать, что мы первые, а в будущем году рукой махнем на этот луг, где семя не успеет лечь на землю и дать хороший травостой? Сегодня мы выполним поставки по мясу, перерезав молодняк, а завтра будем горевать о сократившемся поголовье? Сегодня соскребем по амбарам все до зернышка на хлебосдачу, а весной нам нечего будет сеять?

Короткий расчет, добровольное или вынужденное очковтирательство трудно уже объяснить лишь недостатком культуры: тут безволие и приниженность ходят об руку со своекорыстием и хищничеством, всем тем, что следует морали холопьей поговорки: «После нас хоть трава не расти». И она в самом деле не растет, если очень постараться...

Но автора «Деревенского дневника» и его героя, напротив, сильно беспокоит мысль о будущем, о завтрашнем дне — живое чувство, враждебное произволу, своеволию, конъюнктуре, губительным в сельском хозяйстве. И это нимало не противоречит уважительному вниманию к прошлому, а, можно сказать, питается им, находя в нем опору для понимания бега времени, движения истории. Субъективизм не выносит очной ставки с большими масштабами времени, ему несносно историческое чувство. Он не заглядывает ни назад, ни вперед и фабрикует героев сегодняшней конъюнктуры, рыцарей минуты, вся психология которых исчерпывается словами старинного романса:

Мне мгновенье — наслажденье,
Остальное — трын-трава...

Сознательное отношение к прошлому и забота о будущем — признак устойчивости и жизнеспособности. Тот, кто не знает, не ценит опыта прошлого, старается поскорее забыть, что было вчера, не делает уроков из минувшего, тот и о будущем заботится мало. Самые глухие эпохи истории имеют самую короткую память. Это верно и по отношению к отдельному человеку.

В председателе колхоза из Любогостиц Дорош с уважением отмечает широту его духовного опыта, кровную связь сразу с тремя мерами времени — настоящим, прошедшим и будущим, а иначе сказать — с традицией, практикой и перспективой. В «Деревенском дневнике» мы найдем множество ценных экономических свидетельств, практических советов и ненавязчивых указаний, как лучше поставить хозяйство.

У автора есть свое мнение и об укрупнении колхозов, и о сроках сенокоса, и о порядке закупок хлеба, и о многом другом. Но главное, что остается в сознании читателей Дороша,— это движение времени, ответственность всех нас перед историей.

События, описанные в книге «Деревенский дневник», относятся в основном к пятидесятым годам, и нынешний читатель этих очерков с удовлетворением отметит, что многие недостатки в жизни деревни, остановившие на себе внимание автора, исправляются ныне в согласии с последними решениями партийных пленумов. Но надо отдать должное и гражданской ответственности, мужеству писателя, который давно начал говорить о том, что его волновало и тревожило. Он не иллюстрировал своими очерками уже принятых законов и постановлений, не вступал безопасно в проложенный до него след, а был одним из тех наших публицистов, статьи и очерки которых создавали подпор общественного мнения, призванный помочь партии улучшить положение в деревне.

Дорош писал вне расчета на конъюнктурный успех, а потому и заслуга его книги прочна. В пору, когда субъективизм в сельском хозяйстве не был еще развенчан, он выговаривал вещи серьезные и даже дерзкие тем спокойным, уравновешенным тоном, каким говорят правду давным-давно очевидную, сто раз обдуманную, но оттого не ставшую лишней.

И в этом отсутствии суетности, в достоинстве рассказа мы слышим речь, обращенную не только к нашему времени, для которого все это прямая и понуждающая к действию злоба дня, но и к будущему. В каком-то смысле отношение Ивана Федосеевича к земле должно напоминать и отношение писателя к своему пахотному наделу — литературе. Как озабочен завтрашним днем герой Дороша, так не может не думать о нем и сам писатель, рассчитывающий на сколько-нибудь прочное значение им созданного. Можно сказать даже, что ответственность писателя перед своим временем неполна без чувства ответственности перед великой русской литературой, стоящей у него за спиной, и перед будущими его читателями. Вот когда не спасут ссылки на временные обстоятельства, на те или иные личные затруднения и опасения, помешавшие высказать правду.

Вспомним строгие слова Гоголя: «Если писатель станет оправдываться какими-нибудь обстоятельствами, бывшими причиной неискренности, или необдуманности, или поспешной

торопливости его слова, тогда и всякий несправедливый судья может оправдаться в том, что брал взятки и торговал правосудием, складывая вину на свои тесные обстоятельства, на жену, на большое семейство, словом, мало ли на что можно сослаться. У человека вдруг явятся тесные обстоятельства. Потомству нет дела до того, кто был виной, что писатель сказал глупость или нелепость или же выразился вообще необдуманно и незрело. Оно не станет разбирать, кто толкал его под руку: близорукий ли приятель, подстрекавший его на рановременную деятельность, журналист ли, хлопотавший только о выгоде своего журнала. Потомство не примет в уважение ни кумовство, ни журналистов, ни собственную его бедность и затруднительное положение. Оно сделает упрек ему, а не им».

Перечитывая этот горячий монолог, думаешь: почему мысль о потомстве, об ответственности перед людьми будущих поколений, такая естественная для наших классиков, так часто приходившая к ним, беспокоившая их совесть и понуждавшая к работе, так редко вспоминается писателями и критиками в наши дни?

Может быть, мы уже можем отдыхать спокойно, обеспечивая себе лавры, какими увенчают нас наши внуки? Или просто в том дело, что великие наши предшественники не могли рассчитывать на признание в настоящем и оттого обращали взоры к будущему, а нам апеллировать к потомкам — дело лишнее, отчасти даже неловкое...

Да, наши писатели не обижены вниманием своих современников. Но разве перед нами не возник гораздо более отчетливый, чем когда-либо прежде, идеал будущего общественного устройства, который лишь в тумане виделся нашим предкам и который особой мерой ответственности должен проверять наши перья?

Тут нет, пожалуй, заносчивости и для самого скромного, но честного таланта иной раз оглянуться на себя и задуматься: а каково буду выглядеть я со своим писанием через каких-нибудь десять, двадцать, пятьдесят лет, не говоря уж о более дальних исторических сроках.

Мне кажется, Дорош, склоняясь над рукописью «Деревенского дневника», временами задумывался и об этом. И потому я не сомневаюсь в почетном и долгом успехе его остросовременной книги.

1966

ФИЗИОЛОГИЯ УСПЕХА

(О романе Н. Саррот «Золотые плоды»)

Известность имени автора иной раз обгоняет знакомство с его книгами. Натали Саррот принадлежит к числу тех западных писателей, о которых мы были наслышаны прежде, чем стали их читать.

Имя Саррот встречалось в статьях наших критиков, полемизировавших с так называемой «алитературой» во Франции, авангардистским «новым романом». Натали Саррот едва ли не самая заметная фигура этого направления, и защитники жанра романа не раз укоряли ее как одного из разрушителей почтенной и заслуженной литературной формы. С другой стороны, Н. Саррот известна своими прогрессивными взглядами, искренними симпатиями к нашей стране, где у нее много друзей и где она не однажды побывала.

Однако книги ее мы узнали с опозданием. «Золотые плоды» стали первым серьезным знакомством русского читателя с этим автором.

Нелегко войти в эту густо психологическую, как перенасыщенный раствор, прозу. Герои, чаще всего безымянные, заранее не представлены читателю, и поначалу можно растеряться среди обрывочных разговоров, многоточий, психологических нюансов, вибраций и переливов, бесконечного потока внутренних монологов и диалогов. Но, привыкнув и освоившись с непривычной для нас литературной манерой, мы с интересом начинаем следить за существенным содержанием книги.

Название «Золотые плоды» забрано автором в кавычки. Роман под таким названием — главный герой книги, а его судьба составляет сюжет сочинения Н. Саррот. Случай более чем странный: книга о книге, роман о романе, история мнений, толков и критических суждений о нем, биография успеха книги — с ее начальной безвестностью, извлечением из небытия, нарастающей славой, триумфом, охлаждением к ней и, наконец, забвением.

Такой роман, по правде говоря, должен бы отбить у кри-

тика охоту рассуждать о нем. Лукавство книги в том, что она будто заранее предвосхищает возможные разнотолки о себе, и того, кто решится ее оценивать, ставит в положение человека, как бы втянутого в сюжет романа и продолжающего его в натуре.

Тем не менее я рискну рассказать, о чем я думал, читая «странную» книгу Н. Саррот.

Внутренняя жизнь литературы и того, что происходит рядом с ней, вообще говоря, малоблагодарный предмет для искусства. Когда художник творит, все время оглядываясь на себя, это чаще всего признак бедности впечатлений. Однако интерес книги Саррот в том, что она не поэтизирует артистическую среду, а подвергает ее скептическому анализу.

«Золотые плоды» больше напоминают литературный памфлет, психологический трактат, облеченный в изысканную художественную форму, чем собственно роман. Но не все ли равно, как назвать то, что умно и точно написано? Рационализм и дробность психологического письма, присущие школе «нового романа», предрасполагают к изображению состояний, но не характеров, положений, но не обстоятельств. Эти ресурсы, возможно, оказались бы бедны для более широкого и «позитивного» сюжета, но для иронического анализа окололитературных нравов пришлись как раз впору.

Книга Саррот — острая, язвительная и умная — тесно связана с французской традицией. Она пришла из той же литературы, что дала нам племянника Рамо и господина Бержере. Дело специалистов по французской литературе поставить эту книгу в связь с другими произведениями Н. Саррот и всей школы «нового романа», указать на то, какое движение означала эта работа в ее творчестве.

Быть может, при этом обнаружится, что «новый роман» в лице Натали Саррот как бы бросает здесь ретроспективный взгляд и на собственную судьбу, досадуя на непостоянство публики и критики и пытаясь оценить со стороны свою бурно вспыхнувшую, а ныне заметно истаявшую славу. Ведь апогей интереса к «новому роману» в самом деле миновал. Позади опьянение литературных метров его оригинальностью и новизной, преувеличенные восторги, надежды и похвалы... Будь автор более самодоволен и поглощен своим успехом — охлаждение публики могло бы больно задеть его. Искренний и серьезный талант Натали Саррот способен критически оглянуться на свое окружение и на самое себя, угадать цену сен-

сационного успеха и неуспеха, создаваемого прессой и гостиными.

Впрочем, все это лишь догадки, и о том, в какой мере в «Золотых плодах» отразились отношения «нового романа» с публикой и критикой, лучше скажут знатоки. Нас больше занимает существенный объективный смысл этого очерка нравов.

Натали Саррот тонко подметила и изобразила самый процесс зарождения мнений о книге, постепенного образования, затвердения и падения литературных репутаций. Объектом ее исследования и насмешки стала среда людей искусства, живущих в замкнутом мире цеховых интересов, и еще более специфическая окололитературная среда.

Иногда искусственно подогретый успех той или иной модной книги на Западе мы склонны толковать упрощенно, лишь как продукт рекламной шумихи, раздуваемой в коммерческих целях. Между тем коммерция и реклама нередко идут по стопам приговоров, вынесенных в элитных артистических кружках, среди столичных знатоков, ценителей изящного. Эти приговоры мгновенно подхватывает и разносит глядящая им в рот приближенная публика, а там уже они становятся общим достоянием.

Заслуга Саррот не в том, что она указала на это известное и раньше явление, а в том, что, как естествоиспытатель, воспроизвела его будто в колбе в своем романе и на тонком срезе исследовала патологию и физиологию литературного успеха.

С плохо скрытым ядом говорит Саррот об ужасном суеверии, окружающем искусство, попавшее в моду, о случайности и надежности репутаций, оценок, какие определяют нередко успех книги, фильма, спектакля, картины художника.

Искусство не терпит утвержденных оценок и официальных приговоров. Но своим фанатизмом обладают и кружковые, неофициальные мнения, готовые навязать себя принудительной силой. Кружковая художественная среда выдвигает своих божков, своих идолов, поклоняясь им часто с полной безотчетностью, лишь потому, что так принято и освящено местными законодателями вкусов.

На первых порах репутация произведения может колебаться — приговор не произнесен и еще возможна свобода выбора. Но вот, обрывая минуту молчания и растерянности, кто-то, быть может, лишь более других самонадеянный и дерзкий, произносит слово одобрения или хулы, к нему

присоединяется другой, третий, и словно электрический ток пробегает по избранной публике, заставляя всех повернуть головы в одну сторону.

Натали Саррот прекрасно показывает, как возникает террор кружковых мнений, как захватывают людей «массовые галлюцинации» взятых со слуха оценок и похвал. Тут признают только «своих» и с высокомерным презрением третируют простаков, претендующих на самобытность суждений. Тут существует немой уговор: не шокировать общество, петь, как все, и если ты на это не годишься, у тебя почти вымогают одобрение тому, что здесь общепризнано. Трудно в иные минуты не поддакивать, не хвалить то, что хвалят вокруг, и случается — даже умный, серьезный человек, словно затиснутый в угол, начинает нехотя лицемерить.

В этой постоянно эстетически возбужденной толпе безопасно, пожалуй, проявлять свою точку зрения лишь в одном — в выборе все более звонких определений: «первоклассно», «грандиозно», «потрясающе», «неслыханно». Нехудо также выкопать какую-либо малозаметную деталь, проходной абзац или страницу и горячо настаивать на их особой глубине и проникновенности. «Взгляд и нечто», по гениальному слову Грибоедова, все еще имеет неотразимую власть над тонко чувствующими душами. Примеры тому в изобилии дает роман Натали Саррот. Так, если пошла мода на Курбэ, надо не только спешить присоединиться к этому увлечению, но еще и разыскать в самом дальнем закоулке выставки никем не замеченную «голову собаки» и демонстрировать ее всем как личное свое открытие. Ибо вся штука в том, чтобы, подчиняясь гипнозу общего мнения и больше всего боясь отстать от других, в то же время продемонстрировать свою индивидуальность, отличиться хотя бы в малом — мол, и мы не лыком шиты.

Ужасное разочарование ждет того, кто ожидает получить в этой избранной среде объяснение и обоснование ее приговорам. В самом капище ума и вкуса — полнейшая безотчетность мысли, подчинение авторитетным предрассудкам, когда репутация — выше создания, имя автора — важнее его книги, фильма, полотна.

В ироническом изображении Саррот преследование мнений, расходящихся с суждениями кружка, предстает в виде драматической, едва ли не кровавой борьбы. Слишком дерзкое высказывание — выстрел,— и несогласный падает в крови! Накал страстей, возникающий из-за несогласия безумца с господствующим вкусом, Натали Саррот отмечает

неожиданным образным рядом: в перипетиях отвлеченного спора ей чудятся ловушки, западня, тюрьма, пытки, нападение стаи волков и т. п.

Эти трагикомические сравнения оправданы. Насилие над вкусом вызывает в конце концов ненависть не меньшую, чем любой иной вид насилия над человеческой личностью. Бывает даже, что внутреннее сопротивление рождает в человеке желание сказать наперекор, вызывает дерзкий эпатаж, нарочитую грубость, а в критике ведет к тому, что Тургенев называл «обратным общим местом». К несчастью, за этим чаще всего сквозит то же желание утвердить себя, свое мнение, а не истину. А истина скромна. говорит твердо, но тихо, и может показаться — почти всегда даже кажется в этой среде — неумелой, неуместной.

Вернемся, впрочем, к «Золотым плодам». Только немногие в романе Натали Саррот решаются поначалу сопротивляться общему дурману, наваждению принудительных похвал. То, к чему одних приводит размышление, для других — непосредственная реакция чувства, инстинктивное отвращение к фальши. Жан и его подруга хотят быть независимыми, сохранить верность непосредственному восприятию — и, бог мой, как трудно это им дается. В чем, в сущности, они виноваты? Им не нравятся «Золотые плоды» — и только, но их положению не позавидуешь. Мало того что они рискуют быть уличенными в дурном тоне, отсталости, провинциальности — на них мгновенно обрушивается каскад привычных отговорок и софизмов. Вы говорите, что это место банально? А что, если автор как раз и добивался такого эффекта! Вы требуете разъяснить вам его достоинства с книгой в руках? Полноте, вправе ли мы вообще истолковывать искусство? Разве истолковать — не значит профанировать его?

Храбрецов, не согласных с большинством, давят высокомерием, запугивают и принуждают думать на свой лад. Их пытаются склонить к тому, что в области искусства нет решительно никакой объективной опоры для суждений и оценок. А раз так,— значит, надо смирить свою заносчивость и, чтобы не попасть впросак, меньше верить себе и повнимательнее слушать тех, чей вкус на нынешний день авторитетен.

Таковы, к примеру, научные старички, поверх голов непосвященных ведущие свою беседу, нашпигованную терминами структурной поэтики, последним словом критической мысли. В воздухе плавают обрывки фраз: «непространственная структура», «семантическая модель», «герметичность».

Эти дальние отголоски точных наук призваны на сей раз оправдать и освятить то, что неиспорченный вкус отказывается воспринять.

Лучше уж ничего не делать, чем делать *ничего*,— это суждение, если не ошибаюсь, принадлежит Толстому. Похоже, что ценители «герметизма», схватившие со слуха термины строгой лингвистики, в содружестве с самими его создателями не покладая рук заняты тем, что делают *ничего,* производят мнимости и мнимо пытаются их объяснить.

Насмешка Натали Саррот над «герметической» литературой и «герметической» критикой показывает, как остро ощущает она исчерпанность и безысходность формализованного до самого дна творчества. Но также не по ней и мертвое академическое искусство, имитирующее классическую строгость и ясность.

Как все же научиться понимать, что хорошо, что дурно в искусстве? В чем искать опору своему чувству изящного? Как распознать, где живое искусство, где мертвое его подобие, где отважная новизна, а где спекуляция и шарлатанство?

На эти скептические вопросы сама Саррот не дает прямого ответа, но упорно внушает читателю: верь себе, непосредственному чувству и здравому размышлению, не поддавайся игу чужих мнений, пристрастным суждениям гостиных и кружков. Идя чуть дальше, придется признать, что критериями, почерпнутыми внутри искусства, доказательствами «от искусства» тут не обойдешься. Следующим шагом неизбежно должно стать движение искусства к жизни, проверка искусства жизнью.

Что и говорить, искусство играет еще прискорбно малую роль в жизни большинства людей на земле. Но есть на земном шаре и такие — не столько географические, сколько социальные — зоны, точки, уголки, где его, похоже, слишком много, где люди объелись искусством, пресытились им. В этих избранных кружках произвольность восторгов и похвал, обращенных к очередному шедевру вроде «Золотых плодов» Брейе, легко сменяется столь же немотивированным охлаждением и презрением ко вчерашнему кумиру, так что находить в нем какие бы то ни было достоинства становится попросту неприличным.

Когда не думают о жизни, когда единственной реальностью становятся само искусство и суждения о нем — неизбежно возникает «заговор мнений», кастовая нетерпимость, ожесточенность принудительного обращения в свою эстетическую веру.

Конечно, движение искусства к жизни не надо понимать плоско. Дело, во всяком случае, не в требовании лишь внешнего жизнеподобия. Важнее вот что: искусство может соединять человека с жизнью или разводить его с нею. Одни ценят то, что соединяет, дает возможность лучше, вернее понять окружающий нас мир, самого себя и иных людей; другие — то, что разъединяет, отвлекает, уводит от реальности, навевает «сон золотой», или, ближе к нашему сюжету, кормит золотыми плодами, от которых во рту остается металлический привкус.

И вот это второго рода творчество все меньше устраивает Натали Саррот. В комнатную атмосферу, где душно от теоретических споров, эстетических тонкостей, психологических нюансов и голых абстракций, вдруг беззаконно и непрошено является напоминание о живой плоти мира: пробившейся молодой траве, первом нежном запахе крокуса, доверчивой детской ручонке. Пусть эти образы не столь крупны и «масштабны», они приносят с собой свет и тепло живой жизни, напоминают о большом мире, где есть беды, борьба, горе, страдания и радости иные, чем те, что занимают людей, поглощенных выяснением смысла «жеста с шалью» в гениальном романе Брейе.

Взбунтовавшийся против традиций «новый роман» думал, что он порывает все связи со «старым романом». На самом же деле выходит так, что он достигает истинного успеха лишь в той мере, в какой своими утонченными средствами приближается к воплощению широкого мира человеческих интересов, социальных и нравственных идей, всегда занимавших внимание великих романистов прошлого.

Быть может, книге Саррот и не суждена у нас широкая читательская известность: для этого она все же слишком психологична и «умственна», слишком специфичен ее сюжет. Но вместе с тем можно не сомневаться, что многие прочтут ее не только с интересом, но и с пользой. Особенно должна она запомниться тем, кого более всего касается,— критикам, литераторам, вообще людям художественной среды.

Ведь нельзя сказать, чтобы история «Золотых плодов», характерная для культурной жизни западного мира, при многих очевидных различиях, была бы вовсе не актуальной для нас. Конечно, если взять всю совокупность литературно-общественной жизни, можно сказать, что решающее мнение о книге образуется у нас не в салонах и кружках; оно создается, как правило, куда менее стихийным, более целенаправленным и регулируемым образом. Но разве не бывали

мы при этом свидетелями искусственного вздутия и ужасающего падения литературных репутаций, критических обольщений, увлечений и разочарований?

Так или иначе, но после романа Натали Саррот, думаю, уже не надо будет длинно объяснять: такая-то книга (или спектакль, или фильм) с раздутой, искусственной славой была лакомой приманкой для многих читателей и критиков, но прошло время, и вот уже никто не решится сказать о ней доброго слова... Достаточно произнести: «Это история «Золотых плодов» — и вас мигом поймут.

А если так — значит, автор в своем остром очерке литературного быта подметил и выразил какую-то сторону жизни с убедительной законченностью и рельефностью.

В этом я вижу главное достоинство книги, с которой читатель имеет возможность познакомиться в виртуозном по словесному мастерству переводе Риты Райт.

1968

ПРИЛОЖЕНИЕ: ПОЛЕМИКА

СПОР ИДЕТ...

(«Литературная газета», 1964, 4 июня)

В редакцию «Литературной газеты»

«Литературная газета» уже не раз писала о моей статье «Иван Денисович, его друзья и недруги» («Новый мир», 1964, № 1), выдвигая против нее самые разнообразные аргументы. Оставляя за собою право вернуться к существу этой полемики, я хочу лишь дать читателям необходимое разъяснение по поводу некоторых приемов спора, использованных критиком Юрием Барабашем в статье «Руководители», «руководимые» и хозяева жизни» («Литературная газета», № 56).

Можно было думать, что в большой статье, разверстанной на трех газетных полосах, Юрий Барабаш найдет место для того, чтобы хотя бы один раз, хотя бы одну фразу критика, с которым он спорит, привести целиком, без изъятий, усечений и вольных переложений. Однако он ограничился таким пересказом:

«Суть дела, в представлении В. Лакшина, сводится, коротко говоря, к следующему: если в период культа личности наша литература занималась преимущественно изображением «руководителей, организаторов и вдохновителей», то в последние годы, после XX съезда партии, она обратилась к изображению «людей руководимых и организуемых, людей самых обыкновенных».

Изложив таким образом за меня мои «представления», Юрий Барабаш начинает полемизировать с созданным им призраком. Но сначала он старается сделать его более опасным в глазах читателей, чтобы победа над ним принесла ему больше чести. Свое переложение моих мыслей Юрий Барабаш называет «схемой развития советской литературы до и после XX съезда», концепцией, «претендующей на объяснение процессов, происходящих в нашей литературе

после XX съезда», наконец, теорией «руководителей» и «руководимых», которая «не так уж безобидна» и находится в глубоком, принципиальном противоречии с «нашей концепцией человека».

Все эти «схемы», «теории» и «концепции» приписываются мне. Это вынуждает меня напомнить читателям то небольшое место моей статьи, какое послужило поводом для «заметок» Юрия Барабаша. Вот оно в его подлинном виде:

«Появление в литературе такого героя, как Иван Денисович,— свидетельство дальнейшей демократизации литературы после XX съезда партии, реального, а не декларативного сближения ее с жизнью народа. Чехов говорил, что о Сократе легче писать, чем о барышне или кухарке. Опыт показывает, что легче писать и об академиках-селекционерах, о секретарях райкома, о главных агрономах и директорах МТС, чем об Иванах Денисовичах и тетках Матренах. В годы культа личности многие литераторы привыкли больше интересоваться тем, что происходит в комнате правления колхоза, чем под всеми остальными крышами деревенских изб. Не оттого ли изображение Солженицыным героя рядового, обыкновенного воспринимается критиком как опасная новизна?

Спору нет, для советской литературы, как ни для какой другой, важна тема руководителей, организаторов и вдохновителей. Однако, если исходить из марксистско-ленинского взгляда на вещи, эта тема по меньшей мере неполна без изображения людей руководимых и организуемых, людей самых обыкновенных, несущих ношу каждодневного труда, составляющих, по выражению Ленина, «самую толщу широких трудящихся масс». Так что ирония по поводу «рядового», обыкновенного человека тут ни к чему».

Я прошу читателей сравнить этот подлинный мой текст с тем, как он изложен у Юрия Барабаша, и воздерживаюсь от комментариев.

Отмечу только, что в другом месте своей статьи Юрий Барабаш сам неожиданно высказывает согласие с моими мыслями. Он пишет:

«Критика не раз уже справедливо выражала глубокое удовлетворение по поводу того, что в нашу прозу наряду с другими пришли и такие во многом новые для нее образы, как солженицынские Иван Денисович Шухов и тетка Матрена. Этот факт — яркое свидетельство благотворного воздействия на нашу литературу той атмосферы, которая сложилась у нас после XX и XXII съездов партии».

Помилуйте, о чем же тогда спор? А вот о чем.

«Существует,— продолжает Юрий Барабаш,— определенная логика эстетической концепции: если критик усматривает суть процессов, происходящих в советской литературе последнего десятилетия, в некоем повороте от изображения «руководителей» к изображению «руководимых» (такой вид получает теперь под пером Ю. Барабаша «моя» концепция.— *В. Л.*), он непременно должен прийти — и, как видим, приходит — к выводу о том, что не кто иной, как Иван Денисович, стал теперь подлинным героем нашей литературы, что именно Шухов есть воплощение народного характера, своего рода эталон народности».

С кем спорит здесь критик? Кто это считает Шухова «эталоном народности» или, как ниже говорится, «воплощением современного народного характера, героем-эталоном, с которым якобы и связано все то новое, знаменательное, истинно живое и народное, что пришло в нашу литературу после поворотного XX съезда партии»?

Трудно сказать. Во всяком случае, открыв мою статью, читатель прочтет:

«Следует согласиться, что в Шухове нелепо видеть «идеал народного героя». Сам писатель не претендовал на создание такого рода «идеала», хотя и показал в своем герое народные черты нравственной стойкости, трудолюбия, товарищества и т. п.».

Считая Ивана Денисовича в главном — в отношениях к людям и труду — реальным, а не «идеальным» народным характером и видя как раз в этом принципиальную удачу Солженицына-художника, я ставил, в частности, в заслугу писателю отсутствие ложной идеализации Шухова. «Но недостатки Ивана Денисовича не таковы,— писал я,— чтобы переносить упор с его трагического положения на его якобы слабость и несостоятельность, с беды его на вину». В этом-то и состоит подлинная суть спора.

Я считал и продолжаю считать, что не просто бестактно, но кощунственно упрекать Ивана Денисовича, отбывающего безвинно восьмой год в бериевском лагере, за то, что он не чувствует себя «хозяином жизни», кощунственно называть трудовых людей, подобных Шухову, «бездумными роботами», кощунственно приписывать Шухову «жертвенность» на том основании, что он оказался *жертвой* репрессий периода культа личности.

Таковы мои подлинные представления, и, как легко убе-

диться, они существенно отличаются от тех, что навязаны мне Юрием Барабашем, обнаружившим в моей статье догматическую «теорию», смыкающуюся с идеологией и практикой культа личности.

Последнее время «Литературная газета» часто призывает к доброжелательности, объективности в спорах, протестует против наклеивания ярлыков, ложной подозрительности и проработочного тона. Я бы прибавил к этому минимально необходимое требование добросовестности в цитировании и изложении взглядов своего оппонента.

Но как в свете всего изложенного расценить приемы полемики, к которым прибег в своих «заметках критика» Юрий Барабаш?

14 мая 1964 г. *В. ЛАКШИН*

От редакции

В. Лакшин упрекает своего оппонента в том, что последний не процитировал, а лишь «пересказал» его, В. Лакшина, мысль, чем исказил саму мысль.

Есть ли основания для подобного упрека? Давайте разберемся.

В чем заключается смысл утверждения В. Лакшина, если судить по статье Ю. Барабаша «Руководители», «руководимые» и «хозяева жизни»? В том, что наша литература, в период культа личности занимавшаяся якобы преимущественно изображением «руководителей», «организаторов» и «вдохновителей», после XX съезда КПСС обратилась наконец к изображению «руководимых» и «организуемых».

В. Лакшин утверждает в своем письме, что эта мысль ему приписана. Что реальный, во крови и плоти В. Лакшин заменен здесь призраком, которому и объявляет борьбу автор «Литературной газеты». В качестве доказательства В. Лакшин приводит соответствующий отрывок из своей статьи целиком.

О чем же идет в этом отрывке речь применительно к предмету спора? О том, что, хотя «для советской литературы, как ни для какой другой, важна тема руководителей, организаторов и вдохновителей», «эта тема по меньшей мере неполна без людей руководимых и организуемых». Не так ли? Согласен ли В. Лакшин, что именно эта мысль

является главной, решающей в его «расширенной» цитате?

Если так — о чем же тогда спорить?!

Далее. Имел ли право критик назвать приведенное выше утверждение В. Лакшина «концепцией», «претендующей на объяснение процессов, происходящих в нашей литературе после XX съезда»? Имел. А почему бы и нет? Утверждение автора статьи «Иван Денисович, его друзья и недруги» носит отнюдь не частный характер. Оно явно претендует на обобщение. И высказал его не «призрак», а реальный критик В. Лакшин.

Так обстоит дело с «приемами спора», которые считает предосудительными В. Лакшин.

В чем же, однако, существо вопроса? Смысл статьи Ю. Барабаша — прежде всего в протесте против насквозь ложного разделения советских людей на «руководителей» и «руководимых», «организаторов» и «организуемых», против своего рода «табели о рангах». Подобное разделение в применении к советскому обществу является антимарксистским. Оно игнорирует как лежащий в основе социальной структуры социалистического строя коллективизм и творческую, коммунистическую активность масс, так и социальную природу подлинного руководителя ленинского типа, который есть плоть от плоти народа.

Ссылка В. Лакшина на Чехова лишь еще более наглядно иллюстрирует всю ложность, «призрачность» его концепции. Ведь и В. Лакшин, и Ю. Барабаш пишут о современной, о советской литературе с ее принципами, с ее критериями!

В. Лакшин пишет: «...в годы культа личности многие литераторы привыкли больше интересоваться тем, что происходит в комнате правления колхоза, чем под всеми остальными крышами деревенских изб».

Конечно, в те годы выходило немало книг, кинокартин и полотен, отмеченных печатью отрицательного, сковывающего воздействия культа личности на наше искусство. Но ведь дело в другом — утверждение В. Лакшина игнорирует главные отличительные черты советской литературы, черты, характерные для нее во все периоды ее развития.

Если бы советскую литературу тех лет действительно отличал главным образом интерес к «происходящему в комнате правления» (то есть к «руководителям», пользуясь терминологией В. Лакшина), если бы она игнорировала тех,

кто живет «под крышами деревенских изб» (то есть «руководимых»), то ее вдохновляющее значение было бы сведено до минимума, если не к нулю: миллионы людей во всем мире отвернулись бы от такой литературы.

Надо ли говорить, что дело обстояло не так, и об этом писалось в статье «Руководители», «руководимые» и хозяева жизни».

Для советской литературы в целом, создавшей образы Левинсона и Морозки, Чапаева и Павки Корчагина, Давыдова и Кондрата Майданникова, Кирилла Извекова и Василия Теркина, молодогвардейцев и Хомы Хаецкого, Серпилина и Марка Бессмертного, никогда, в том числе и в трудный период культа личности, не существовало «табели о рангах», «должностного» подхода к человеку. Ее всегда и неизменно волновала проблема героя, хозяина и преобразователя жизни, где бы он ни был: под крышей ли деревенской избы, в комнате ли правления колхоза или в райкомовском кабинете... XX съезд партии, решительно развенчавший культ личности и ознаменовавший новый этап во всей идейной, духовной жизни страны, создал все условия для того, чтобы эта определяющая черта литературы социалистического реализма в ее дальнейшем развитии нашла свое наиболее полное выражение.

Читаешь письмо В. Лакшина в редакцию, и создается впечатление, что его автор не слышит, «не замечает» существа адресованных ему упреков. А жаль. Глухота, позволительная «призраку», является серьезным недостатком для полемизирующего критика...

В. Лакшин утверждает далее, что автор «Литературной газеты» не прав, упрекая его в том, что в герое повести А. Солженицына он видит «идеал народного героя»; не прав, поскольку сам он, В. Лакшин, соглашается, что видеть в Шухове такой идеал «нелепо».

Разумеется, можно спорить о терминологии. Но никакие оговорки не меняют существа вопроса. Неужели В. Лакшин хочет всерьез убедить читателя, что есть принципиальная разница между героем, воплотившим в себе, как пишет критик в статье «Иван Денисович, его друзья и недруги», «народные черты нравственной стойкости, трудолюбия, товарищества и т. п.», и упомянутым «идеалом», даже если не расшифровывать это самое «и т. п.»?

Что же получается? В. Лакшину говорят о ложности, неправомерности разделения советских людей на «организа-

торов» и «организуемых». О том, что такое разделение в основе своей очень близко к пресловутой теории «винтика». Он же в письме в редакцию повторяет свой тезис и тут же... жалуется на «искажения».

Внимание критика обращают на то, что советская литература, вопреки его утверждению, никогда не занималась только «сократами». Он проходит мимо этого замечания с незаинтересованностью призрака.

«Я считал и продолжаю считать...» — вот лейтмотив письма В. Лакшина.

Приведя цитату из своей статьи, В. Лакшин величественно заявляет, что «воздерживается от комментариев». Что ж, это дело ваше, тов. Лакшин. А вот нам воздержаться от комментариев трудно.

Поскольку речь идет не просто о частной полемике двух критиков, а о принципиальной позиции, изложенной в статье «Иван Денисович, его друзья и недруги», у нас есть все основания еще раз повторить, что «считала и продолжает считать» в этой связи редакция.

Так вот, мы считаем и продолжаем считать, что прием, посредством которого ставится знак равенства между реальным человеком с реальной судьбой и героем художественного произведения, есть рецидив догматической критики, с которой нередко приходилось сталкиваться в период культа личности. Подобного рода прием открывает широкие возможности для шельмования каждого, кто высказывает свое, не совпадающее с мнением того или иного критика, мнение об этом литературном герое.

Понятно ли нашему оппоненту, что мы имеем в иду? Нужны ли разъясняющие аналогии?

Допустим, не в столь давние времена литературный персонаж той или иной книги был наделен автором рядом отличных качеств, но тем не менее вызвал противоречивые оценки. Как бы вы, тов. Лакшин, отнеслись к критику, который на журнальных страницах стал бы упрекать своих оппонентов в том, что они критикуют этот персонаж лишь потому, что не приемлют его... преданности делу партии, его патриотических убеждений и т. д.? Как бы вы отнеслись к критику «тех времен», который озаглавил бы подобного рода статью, скажем, так: «Друзья и враги советского человека»?

Надо думать, вы не пожалели бы слов для достойной характеристики такого «приема».

Как же можете вы сегодня обличать тех, кто, признавая

несомненные достоинства талантливой и своевременно появившейся повести А. Солженицына, высказывает, однако, по его адресу критические замечания? Как можете объявлять их «недругами» «Ивана Денисовича, отбывающего безвинно восьмой год в бериевском лагере»?

Как можете вы под флагом защиты хорошего произведения возрождать методы, страстному осуждению которых это произведение посвящено?

Спор вокруг повести А. Солженицына совсем иного рода. Речь идет о совершенно закономерном желании многих читателей и критиков, глубоко убежденных в том, что вера в Коммунистическую партию, в Советскую власть никогда не покидала советских людей, прочесть книгу, герой которой даже в самых жестоких условиях бериевского террора всем своим существом активно утверждал эту веру,— желании тем более оправданном, что в жизни таких примеров было немало.

Иван Денисович, как и всякий художественный образ, разумеется, есть результат обобщения, выражение позиции художника.

Почему же, будучи благодарным автору за то, что его произведение вносит свой вклад в борьбу против произвола культа личности, читатели и критики вместе с тем не вправе мерить героя этого произведения теми мерками, которые подсказывает им наша жизнь? Почему они не вправе, наконец, мечтать и об ином герое, показанном в тех же жестоких обстоятельствах.

Что отвечаете вы, тов. Лакшин, этим читателям и критикам?

Если пользоваться вашей терминологией, вы кощунственно бросаете тень на отношение каждого своего оппонента не к герою художественного произведения, нет, а к реальным жертвам сталинского произвола.

В своем письме в редакцию вы пишете: «Последнее время «Литературная газета» часто призывает к доброжелательности, объективности в спорах, протестует против наклеивания ярлыков, ложной подозрительности и проработочного тона».

Мы готовы вновь повторить этот наш призыв с некоторым, на этот раз, дополнением:

— ...и против рецидивов демагогической критики, идущей вразрез с задачей сплочения всех сил советской литературы, пути дальнейшего развития которой определены XX и XXII съездами КПСС.

В. ЛАКШИН. НЕОБХОДИМАЯ РЕПЛИКА

(«Новый мир», 1964, № 8)

В большой статье «Живая жизнь и нормативность», опубликованной в седьмой книжке журнала «Москва», критик Г. Бровман вступил в спор с моими суждениями по поводу нормативной и аналитической критики.

«Было бы неверно думать,— предупредил он,— что отдельные ложные концепции современных критиков предстают перед нами в обнаженном виде. Иногда они скрыты за справедливой полемикой против мертвящих канонов вульгарного социологизма, иллюстративности...»

Посочувствуем Г. Бровману. Ведь ныне не так легко убедить читателей, что критик, который ведет «справедливую полемику» с «мертвящими канонами», делает это не потому, что ему ненавистны «мертвящие каноны», а потому, что так ему удобнее скрыть свои «ложные концепции». И если бы не бдительность Г. Бровмана и его умение «обнажать» то, что современные критики прячут «под видом»... С таким начавшим уже переводиться у нас сортом критики даже и полемизировать как-то неловко.

Вряд ли стоило бы поэтому затевать спор со статьей Г. Бровмана, если бы он неожиданно не попытался представить своим единомышленником Н. А. Добролюбова. В своей статье («Новый мир», 1964, № 1) я не однажды вспоминал революционных демократов, говорил о «реальной критике» Добролюбова, и это побудило моего оппонента именно у него искать возможных аргументов против моей позиции.

«...В. Лакшин ссылается на Добролюбова,— пишет Г. Бровман,— и даже на теорию отражения Ленина, свои же пассажи называет «азами материалистической эстетики». Но ничего общего сии «открытия» не имеют ни с марксистской эстетикой, ни с ленинской теорией отражения, ни с Добролюбовым, который дал нам великолепные образцы активной, действенной, социальной, публицистической критики и никогда не разделял ее искусственно на нормативную и аналитическую.

«Критика должна служить приложением вечных законов искусства к частному произведению,— цитирует Г. Бровман Добролюбова,— должна, как в зеркале, представить достоинства и недостатки автора, указать ему верный путь, а читателям — места, которыми они должны восхищаться». Указать писателю путь, руководствуясь «вечными законами ис-

кусства», а не только «исходя из свидетельства художника», как утверждает В. Лакшин. Правда, и во времена Добролюбова находились люди, возражавшие против такого назначения критики. «Мы знаем,— писал Добролюбов,— что чистые эстетики сейчас же обвинят нас в стремлении навязывать автору свои мнения и предписывать задачи его таланту». Таких «обвинителей» Добролюбов называл «чувствительными барышнями...» («Москва, 1964, № 7, с. 194).

Стоп! Тут что-то не то... Не похоже на Добролюбова, чтобы он признавался в стремлении «навязывать автору свои мнения и приписывать задачи его таланту». Помнится, обычно он говорил прямо противоположное. Надо открыть статью «Когда же придет настоящий день?» и прочитать подряд несколько строк: «Мы знаем, что чистые эстетики сейчас же обвинят нас в стремлении навязывать автору свои мнения и предписывать задачи его таланту. Поэтому оговоримся, хоть это и скучно. Нет, мы ничего автору не навязываем, мы заранее говорим, что не знаем, с какой целью, вследствие каких предварительных соображений изобразил он историю, составляющую содержание повести «Накануне». Для нас не столько важно то, что *хотел* сказать автор, сколько то, что *сказалось* им, хотя бы и не намеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни».

Вот так так! Выходит, что к людям, которые, по словам Г. Бровмана, и во времена Добролюбова возражали «против такого назначения критики», надо отнести прежде всего самого Добролюбова... Это побуждает нас ближе присмотреться и к первой добролюбовской цитате, на которую опирается Г. Бровман. Терпеливо прочитаем ее второй раз: «Критика должна служить приложением вечных законов искусства к частному произведению, должна, как в зеркале, представить достоинства и недостатки автора, указать ему верный путь, а читателям — места, которыми они должны или не должны восхищаться».

Неужели это Добролюбов? Неужели это он, неизменно смеявшийся над эстетической нормативностью и схоластическими предписаниями в искусстве, советует здесь критике указывать автору «верный путь, а читателям — места, которыми они должны или не должны восхищаться»? Неужели это им, Добролюбовым, выдвинуто требование к критике — «служить приложением вечных законов искусства к частному произведению»?

Трудно поверить в это. Ведь нам хорошо памятны другие слова Добролюбова: «Мы удивляемся, как почтенные люди

решаются признать за критикою такую ничтожную, такую унизительную роль. Ведь ограничивая ее приложением «вечных и общих» законов искусства к частным и временным явлениям, через это самое осуждают искусство на неподвижность, а критике дают совершенно приказное и полицейское значение». Пусть самого Г. Бровмана не смущает такое понимание задач критики с точки зрения «вечных и общих» законов искусства, но как быть с приведенной им цитатой из Добролюбова? Неужели великий критик защищал одновременно тезисы прямо противоположные?

Разыскиваем то место из статьи Добролюбова «Забитые люди», откуда почерпнул Г. Бровман свою цитату,— и вздыхаем облегченно. Нет, Добролюбов верен себе.

Он начинает с пародии на обычные возражения «эстетических критиков» («Критику предстоит художественный вопрос, существенно важный для истории нашей литературы,— а он собирается толковать о забитых людях — предмете даже вовсе не эстетическом») и, приведя их, замечает:

«Всякий раз, как я начинаю писать критическую статью, меня начинают осаждать требования и возгласы подобного рода. По мнению одного критика, мне от них нет другого спасения, как признаться откровенно, что решение вопроса подобной важности мне не под силу. Я бы, пожалуй, и готов признаться; но ведь это, во-первых, для самолюбия обидно, а, во-вторых,— зачем же мне клепать на себя? Разумеется, критика должна служить приложением вечных законов искусства к частному произведению, должна, как в зеркале, представить достоинства и недостатки автора, указать ему верный путь, а читателям — места, которыми они должны или не должны восхищаться.

Такова ведь должна быть настоящая критика? Да, но знаете ли, что чистая теория критики так же точно неприложима бывает, как теория о том, как сделаться богатым и счастливым или как приобрести любовь женщин».

Бедный Г. Бровман! Он всерьез принял ироническое изложение Добролюбовым «чистой теории критики» и поднял его на щит. Он слишком рано прервал свое чтение статьи «Забитые люди» и не успел узнать, что «вечными законами искусства» советовали критике руководиться «г. Анненков и все его последователи». Ряды этих последователей и пополнил неожиданно Г. Бровман.

Мне было бы легко теперь поиронизировать над тем, как Г. Бровман невзначай оказался защитником теории «искусства для искусства» и тем подтвердил мою догадку, что не все

наши критики знакомы с азами материалистической эстетики.

Но я оставлю иронию в стороне и скажу серьезно. Дело не в тайной приверженности Г. Бровмана к «эстетической критике», дело всего-навсего в его идейно-философской неразборчивости. Читаешь статью в журнале «Москва», и шум стоит в ушах от словесной трескотни: Добролюбов, «который дал нам великолепные образцы активной, действенной, социальной, публицистической критики...». И в то же время полная беззаботность относительно самого *содержания* идей, выхолощенность слов и понятий, позволяющая идеалистические концепции принимать за материалистические, эстетическую критику — за публицистическую, противников Добролюбова — за самого Добролюбова. После всего этого читатель вправе думать, что с ленинской теорией отражения, в понимании которой мне также отказывает Г. Бровман, отношения у него не лучше, чем с добролюбовской эстетикой.

Не входя в психологические объяснения конфуза, приключившегося с Бровманом-полемистом, я все же склонен считать тут основной причиной то, что критиком владело желание во что бы то ни стало «обнажить» чьи-то заблуждения и ошибки, а не желание выяснить истину. Обнажилась же при этом полная неподготовленность критика к честному, обоснованному спору.

Читатель понимает, что раз уж Г. Бровман так свободно обращается с Добролюбовым, смешно было бы претендовать мне на точное изложение и истолкование моей статьи. Но один пример я все-таки позволю себе привести.

Г. Бровман цитирует мою статью: «Коротко говоря, нормативный подход состоит в том, что у критика еще до знакомства с произведением, о котором он будет судить, готовы понятия обо всем, что касается этого произведения. Критик заранее знает, как должен выглядеть основной герой, чем должен завершаться конфликт, в каких пропорциях должны находиться светлые и темные краски, каков при этом должен быть «фон» и т. п.». Приведя эти строки, Г. Бровман начинает защищать «нормативного» критика, «обнажая» мою мысль таким образом: «Можно ли говорить о партийности критика, если он, по мнению В. Лакшина, не должен иметь никаких «готовых понятий» «до знакомства с произведением, о котором он будет судить».

Позвольте, позвольте... Только что была приведена моя цитата, из которой следовало, что негоже критику иметь готовые понятия о произведении, которого он не читал. Но вот

та же фраза разрезана, вывернута наизнанку, и при помощи безобидного словечка «никаких» ей придан вовсе не безобидный смысл: критик, не имеющий «никаких готовых понятий», не имеет идеологии, мировоззрения. Вот куда клонит Г. Бровман, пытаясь поставить под сомнение партийность критика, с которым он полемизирует.

Я не стал бы утомлять читателя разбором всей этой словесной казуистики, если бы она сводилась к частной оплошности Г. Бровмана. К сожалению, это не так.

Мы приветствуем любой творческий спор, когда он ведется по существу, когда на аргументы отвечают аргументами и, по меньшей мере, добросовестно обращаются с цитатами. Критике — серьезной, партийной, аналитической — еще многое предстоит сделать в нашей литературе. И тем досаднее казус с Г. Бровманом, заставляющий сожалеть о том, как низок еще профессиональный уровень некоторых наших критиков, как слаба их истинная, а не словесно-бутафорская идейная вооруженность.

Б. ГРИГОРЬЕВ. В ПЛЕНУ ПРЕДВЗЯТОСТИ

(«Литературная газета», 1966, 22 октября)

Естественно, что накануне IV Всесоюзного съезда писателей в нашей печати идет обсуждение актуальных проблем литературной критики. Естественно и то, что такой разговор не может не касаться развития прозы, поэзии и драматургии, которые так или иначе отражаются в многогранном зеркале критики. Не может быть обойдена молчанием и еще одна сторона литературной жизни. Речь идет о читателе, нашем главном «потребителе» и судье. Об изучении читательских интересов сейчас много говорят, предпринимаются специальные социологические исследования, публикуются статистические сведения.

Поэтому мы с интересом взялись за чтение статьи В. Лакшина, которая как раз посвящена (о чем говорит и сам автор) «литературному треугольнику» — «Писатель, читатель, критик». Под таким названием статья напечатана в восьмой книжке «Нового мира» за нынешний год.

При ознакомлении со статьей сразу же выясняется, что писателям отведено в ней чрезвычайно мало места. Там

смогли уместиться, по существу, только два произведения. Это рассказ «Матренин двор» А. Солженицына и повесть «Семеро в одном доме» В. Семина. Как известно, дискуссии об этих произведениях уже отшумели, жизнь идет вперед, появилось немало новых, интересных, острых и спорных книг, дающих материал для обсуждения. Можно, конечно, остановиться и на упомянутых, относительно старых произведениях, но ограничиваться лишь ими при серьезном разговоре о современной прозе — значит обеднить наши представления о сегодняшнем живом литературном процессе.

Впрочем, может быть, нет ничего зазорного в том, что журнал восторженно отзывается о повестях и рассказах, напечатанных именно на его страницах, и полемизирует с их критиками. Но не слишком ли узко и ограниченно смотрит на жизнь нашей литературы В. Лакшин, посвящая огромные статьи только произведениям, обнародованным в «Новом мире»? В свое время мы читали статью «Иван Денисович, его друзья и недруги», в прошлом году — целую «монографию» о рассказе «Дамский мастер» И. Грековой, а ныне сорокастраничный труд о рассказе А. Солженицына и повести В. Семина.

Допустим, что таковы эстетические пристрастия и вкусы критика. Не будем требовать от него откликов на сочинения, которые ему не нравятся, не волнуют его. Но зачем же оценивать состояние современной литературной критики только на основании того, как она реагирует на некоторые произведения, опубликованные в «Новом мире»? Как помнит читатель, в предыдущих статьях В. Лакшина все, кто не вполне одобрительно отзывался о вещах, ему нравящихся, предавались анафеме. То же самое делает критик «Нового мира» и в рассматриваемой нами статье, но еще в более широком масштабе.

Во второй угол сконструированного В. Лакшиным «треугольника» загнана бедная критика, осмелившаяся в свое время высказать неодобрительные суждения о рассказе и повести, которые ныне разбирает В. Лакшин. Возвращаясь к старым спорам и молчаливо признавая, что, к примеру, противников у «Матренина двора» было больше, чем сторонников, автор статьи на этом основании, по сути дела, ставит под сомнение способность большей части нашей критики верно и глубоко анализировать те или иные художественные произведения.

У меня создается впечатление, что В. Лакшина не интересуют серьезные труды литературоведов, вызвавшие интерес

нашей общественности. Он не замечает вышедшие в недавнее время исследования и монографии, посвященные выдающимся советским художникам слова, сборники статей и отдельные удачные выступления литераторов на поприще критической мысли. В. Лакшин безапелляционно заявляет, что именно в последние годы критика «в значительной своей части топталась на месте или шла вспять».

А доказательством этого, с точки зрения В. Лакшина, опять-таки может служить отношение «значительной части» критики к уже упоминавшимся произведениям. Между тем, на наш взгляд отрицательное отношение к некоторым публикациям «Нового мира» как раз является признаком идейной зрелости нашей критики, ее партийности и принципиальности. А В. Лакшин обрушивает на нее град упреков, тут же, впрочем, заявляя: «Право, не нам бы бранить критику».

Но что это такое, коли не брань, посудите сами! Автор вспоминает рассказ Марка Твена о плохих часовщиках. «В конце рассказа,— пишет В. Лакшин,— герой начинает догадываться, куда деваются неудавшиеся паяльщики, сапожники и кузнецы: они идут в часовщики». «Мне кажется,— продолжает В. Лакшин,— Марк Твен не прав, и часть людей этой категории начинает заниматься критикой». Согласитесь, что не часто коллегам-литераторам удается услышать такое мнение от товарища по перу. В. Лакшин в пылу полемики называет критику профессиональным синедрионом, «куда отводят авторов на суд и покаяние», говорит, что критик устремлен к одному: «половчее поймать, уличить автора, не принявшего в соображение, откуда ветер дует», что критики «близоруки», что их «уши забиты ватой», что они несут «в своих теориях и оценках все слабости и предрассудки отсталого читателя», и даже больше, что критику свойственна «ориентация на отсталую часть публики, в хвосте которой он плетется». Не подумайте, что это говорится о конкретном критике имярек, нет, здесь попытка создать «обобщающий», на мой взгляд, оскорбительный «образ» современного критика...

Иногда В. Лакшин начинает пользоваться приемами детектива, лишь бы побольнее уязвить критику. Послушайте: «Родилось на свет произведение — правдивое и талантливое, остро и горячо говорящее о важных проблемах жизни... И вот к нему на цыпочках подкрадываются несколько теней. Тсс... Это критики!» Бедный писатель! Так и ждешь, что в следующую секунду эти «подкравшиеся тени» обрушат на его голову критические топоры...

Нет, не так нужно говорить о современной критике, которая сегодня стремится к серьезному, добросовестному и объективному разговору о литературе, уважая писателя, его творчество, взыскательно подходя к идейному и художественному уровню произведения. Думаю, что опасения В. Лакшина лишены каких-либо оснований и являются лишь плодом чрезмерного воображения.

Ну а что происходит в третьем углу треугольника, куда втиснуты читатели? Увы, еще более грустно, что так же оценивает В. Лакшин и их мнения. Правда, встречается и хороший, умный читатель, обладающий высоким культурным уровнем и хорошим эстетическим вкусом! Это тот читатель, который хвалит произведения, напечатанные в «Новом мире». Этого читателя В. Лакшин обильно цитирует, противопоставляя его профессиональной критике. Но вот досада, попадается и другой читатель, редко, конечно (ибо письма надо уметь отбирать!), но попадается! Это темный, необразованный, лишенный вкуса, словом, плохой читатель. Один такой читатель, по утверждению В. Лакшина, конечно, «проглядел главную мысль рассказа» А. Солженицына. Это П. Журавлев из г. Гусь-Хрустальный, позволивший себе покритиковать «Матренин двор». Другой читатель, председатель колхоза, обратился к писателю с просьбой показать «то, чему душа радуется, о чем мы мечтаем», за что и получил кличку «лакировщика». А третья читательница, инженер Нефедьева, которой не понравилось одно из произведений, напечатанных в «Новом мире», вообще была объявлена фантомом, призраком...

«Право,— заявляет по этому поводу В. Лакшин,— мне легче было бы думать, что «инженер Нефедьева» — это псевдоним и под ним укрылся кто-то из наших критиков-педантов». Ну зачем же такая подозрительность! Мы понимаем, что В. Лакшину было бы легче дискутировать с призраком. Ну а если т. Нефедьева существует в реальности? Тогда, ответит нам В. Лакшин, все равно критика виновата, ибо читатель ведь механически повторяет то, что она говорит. «Любители птиц знают,— говорит критик,— канарейки, высиженные чижиками, поют, как чижики. Когда я прочел об этом в книге одного естествоиспытателя, я понял, отчего так сварливо придирчивы и шаблонны иные отзывы читателей о литературе: просто они поют, как чижики».

Приятнее было бы, конечно, критику «Нового мира» слышать только усладительное пение канареек, но вот беда — мешают злые чижики. И тогда по адресу читателя раздается

строгий выговор. О читателе Ф. Котенкове сказано, например: «Его соображения имеют мало общего с социалистической эстетикой, но зато густо пахнут канцелярией и приказной субординацией». После такой аттестации впредь хорошо подумаешь, стоит ли вообще писать в редакцию «Нового мира», тем более если хотите выразить, например, пожелание увидеть в искусстве нечто «яркое и жизнерадостное для подлинного вдохновения», как сказано в письме Ф. Котенкова.

Нет, не напрасно рассердился на сей раз В. Лакшин. Ведь читатель затронул самое чувствительное место его эстетической концепции: вопрос о жизнеутверждающем пафосе литературы, о герое, способном зажечь, вдохновить людей. На сей счет В. Лакшин высказался года полтора назад еще в предыдущей статье своего цикла, которая серьезно критиковалась в печати, в том числе и в «Литературной газете». В новой статье взгляды критика остались, по существу, без изменений. Хочет или не хочет этого В. Лакшин, но, на мой взгляд, его позиция сводится к отстаиванию забытовленной, «безгеройной» литературы, к поддержке произведений, лишенных широкого гражданского дыхания.

«В одной из критических статей,— пишет В. Лакшин,— я прочел недавно, что читатель испытывает острую «тоску по герою». Знакомый, примелькавшийся тезис. Но, перечитав только что несколько сотен читательских писем, я не обнаружил в них никаких следов тоски, тем более тоски по герою». На этом основании В. Лакшин пытается доказать, что героическое начало в современной советской литературе якобы нередко приводит к фальши, приукрашиванию и т. п. Но ведь наша критика отвергает идеального героя, она утверждает реальный, жизненный характер борца.

Призыв к изображению активного характера современника, строителя нового общества воспринимается критиком как попытка водворить в литературе мистификацию, «идеалы во плоти». Ну а если вы уж непременно хотите увидеть «активный, целеустремленный характер», говорит В. Лакшин, то вот вам, пожалуйста — «мрачная фигура чернобородого Фаддея», собственника и хищника из «Матренина двора»... Пример этот, по-моему, лишний раз свидетельствует о том, что объективный смысл статьи В. Лакшина, ее пафос направлен против целеустремленного начала в литературе. Создается впечатление, что В. Лакшину как литературному критику по душе приземленное описательство , а не реалистическое изображение жизни со всеми присущими ей противоречиями.

Ал. ДЫМШИЦ. Из статьи «ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА И ЧУВСТВО ЖИЗНИ»

(«Огонек», 1966, № 41)

А. Макаров, М. Лобанов, Г. Бровман — хорошо известные читателю критики, литераторы разного возраста и опыта. Каждый из них — критическая индивидуальность, у каждого из них свои особенности, свои литературные пристрастия, своя манера мыслить и писать. Но каждый их них (и это можно сказать о большинстве наших критиков) стоит на почве марксистско-ленинских идей, на почве эстетических принципов социалистического реализма.

Есть, однако, в работе отдельных критиков странная тенденция — высказывать «особое мнение» по вопросам, давно и прочно решенным жизнью и наукой, подвергнуть пересмотру некоторые безусловные, аксиоматические истины, дать такие толкования принципов социалистического реализма, которые в корне расходятся с существом этих принципов. На такую тенденцию как раз и указал в своей статье в журнале «Москва» Г. Бровман. В том, насколько он был прав, убеждает нас новая статья В. Лакшина «Писатель, читатель, критик», обнародованная в восьмом номере «Нового мира». Статья эта содержит множество неверных мыслей, дезориентирующих литераторов и читателей.

Названная статья В. Лакшина представляет собой второе выступление под одноименным названием (первая статья, «Писатель, читатель, критик», была помещена в «Новом мире» № 4 за прошлый год). Опасность этой статьи состоит прежде всего в том, что немарксистские мысли высказываются в ней под «завесой» цитат, почерпнутых из сочинений классиков марксизма. Обращаясь к вопросу о герое и героическом, В. Лакшин усердно цитирует Энгельса и подвергает критике субъективистские взгляды Карлейля, ставившего «героя» над «толпой». Обращаясь к вопросу о художественной правде, критик цитирует Ленина и создает видимость, что он всецело опирается на взгляды Владимира Ильича. Между тем борьба с субъективизмом Карлейля или народников, отрицание «героя», вознесенного над «толпой», никогда не приводили марксистов к недооценке подлинного героя и подлинной героики, которой явно страдает В. Лакшин. А ленинская концепция единства правды, отрицания каких бы то ни было «двух правд» никак не вяжется с практическим утверждением «двух правд» у В. Лакшина.

В статье, напечатанной более года тому назад, В. Лак-

шин открыто издевался над воспитательными функциями литературы, над образом-примером. Он иронизировал над мыслью о том, что «читатель» больше всего дорожит в литературе тем, чтобы она давала «образцы для подражания». Положительного героя он именовал чем-то «вроде штатного воспитателя читателей». Теперь он выражается скромнее и наукообразнее: «Я уже говорил прежде, что теория подражания героям как цели искусства... рассчитывает на легкую переимчивость, копирование благородных поступков, то есть имеет в виду духовно несамостоятельного, пассивного читателя...» Надо ли говорить, что это — чистое лукавство, что никто и никогда не считал, что читатель просто копирует героя, что его обращение к герою-примеру стирает его индивидуальность. Достаточно сослаться на общеизвестный пример: на «учебу» Георгия Димитрова у героя Чернышевского, Рахметова,— чтобы понять, что удары В. Лакшина бьют мимо цели. Рахметов, по собственному признанию Димитрова, крепко вошел в его нравственный мир, но не подавил и не поглотил его.

Для В. Лакшина героическое — это нечто «сверхъестественное», и нормальная для советских людей тяга к героическому воспринимается им как «напряженная тяга к чудесному, сверхобычному, «идеальному»...». Он решительно не способен понять, что героическое живет как неотъемлемое свойство в самой действительности, в будничном, повседневном, присутствует и в поступках и в нравственных резервах людей социалистического общества. И он упорно противопоставляет героику как нечто «надуманное» «обыкновенной», «прозаической», «реальной жизни...». Здесь-то таятся истоки тех рекомендаций к забытовленному изображению жизни, которые так настойчиво навязываются литераторам В. Лакшиным и некоторыми его коллегами-критиками.

В своей новой статье В. Лакшин старается внести ясность в вопрос о правде жизни, отображаемой литературой. Но, к сожалению, на практике он идет вразрез с декларациями и опирается на глубоко ошибочное разделение: противопоставляет «правду фактов» некой «большой правде». «Большая правда», по Лакшину,— это правда обобщений, а «малая правда» — правда конкретных фактов жизни, главная сфера художника. В таком преимущественном внимании к «правде» жизненных случаев, фактов и фактиков (всегда подлежащих в большой реалистической литературе глубокой проверке и принципиальному отбору, что совершенно игнорируется В. Лакшиным) скрывается опять-таки одна из причин

особой симпатии критика к произведениям с забытовленным показом жизни.

Статья В. Лакшина озаглавлена «Писатель, читатель, критик». Посмотрим же, как этот критик пишет о писателях (о литературе), о читателях, о критиках (и критике).

«Литература последних лет,— замечает В. Лакшин,— дала достаточно интересных книг, критика же в значительной своей части топталась на месте или шла вспять». Не знаю уж, как там со значительной частью критики, но к самому В. Лакшину эти слова имеют поистине неотразимое отношение. Да, литература последних лет дала достаточно интересных книг. Но из всего этого богатства В. Лакшин только и заметил, что рассказ И. Грековой «Дамский мастер», рассказ А. Солженицына «Матренин двор» и повесть В. Семина «Семеро в одном доме». И это все произведения прозы последних лет, которые отметил В. Лакшин в двух больших статьях, напечатанных в «Новом мире». Не маловато ли? И не топчется ли на месте критик, не идет ли он вспять, тогда как литература идет вперед, накапливая все новые и новые ценности?!

Мне не хотелось бы вступать в споры с В. Лакшиным, обращаясь к конкретным оценкам характеризуемых им произведений. Я считаю повесть В. Семина интересным произведением, но далек от преувеличений, к которым склонен В. Лакшин, утверждающий, что эта повесть «приблизила нас к пониманию всей (?!) правды о нашем времени». По вопросу о «Матренином дворе» наши точки зрения резко противоположны — это отмечено и в статье В. Лакшина. Талант А. Солженицына вне сомнений, изобразительная его сила очевидна. Но в данном рассказе трудно не увидеть тот случай, о природе которого точно сказал Д. Писарев, характеризуя рассказчика, «который может передавать факты очень верно и обстоятельно, а объяснять их в высшей степени неудовлетворительно». Превращение писателем «праведника Матрены» в главную, почвенную силу нашего времени — в силу, на которой покоятся деревня, город и вся земля,— очевидным образом несостоятельно. И никакие гипнотические фразы В. Лакшина не могут убедить нас в обратном.

Напрасно В. Лакшин прибегает к дешевым хитростям, приписывая мне и некоторым другим критикам пристрастие к теории «идеального героя». Он человек начитанный и мог бы знать, что и я, и В. Сурганов, и Л. Крячко не раз печатно высказывались против этой теории. Все обстоит гораздо проще. Мне в отличие от Лакшина ближе и дороже изруб-

цованное в борьбе сердце истинного героя нашего времени, чем избитое в синяки сердце одиночки. Последнего можно пожалеть, можно ему посочувствовать, но выдавать его за центральную фигуру эпохи решительно ни к чему.

А как же относится В. Лакшин к читателю? Опять-таки субъективно и избирательно. Он подбирает только те отзывы, которые безоговорочно хвалят произведения, которые хвалит и он сам. Изредка приводятся обратные мнения, но в таких случаях демонстрируются заведомо неквалифицированные и нелепые суждения. В обращении с читательскими отзывами чувствуется резко тенденциозный отбор — перед нами читательские письма, «изрядно процеженные и дистиллированные», как сказал бы сам Лакшин. Критик «Нового мира» так свыкся с отобранными им читательскими письмами, что даже не хочет видеть каких-либо иных читательских мнений. «В одной из критических статей,— заявляет он,— я прочел недавно, что читатель испытывает острую «тоску по герою». Знакомый, примелькавшийся тезис. Но, перечитав только что несколько сотен читательских писем, я не обнаружил в них никаких следов тоски, тем более тоски по герою». А между тем стоило бы В. Лакшину выйти за пределы своей корреспонденции и заглянуть, скажем, на страницы комсомольской печати, и ему пришлось бы сказать нечто совершенно обратное. Впрочем, В. Лакшин настолько необъективен и в отношении читателя, что читательские призывы создавать образы героев нашего времени он, вероятно, отнес бы за счет воздействия критиков. Ведь дописался же он до того, что некоторые читатели — это канарейки, высиженные чижиками (критиками), они и «поют, как чижики».

Таково отношение критика В. Лакшина к литературе и к читателям. Ничуть не лучше его отношение к критикам и критике. В сфере критической деятельности он подвергает третированию все, что не сходится с его взглядами и позициями. Сколько яда пролито им на инакомыслящих, сколько оскорблений извергнуто на них! Они и выразители предрассудков отсталого читателя, они и безотчетные пропагандисты читательских слабостей. Они и «неудавшиеся паяльщики, сапожники и кузнецы», подавшиеся в литературу. «Право, не нам бы бранить критику...» — лицемерно вздыхает при этом В. Лакшин.

В. Лакшин пишет размашисто, пишет, претендуя на некую идейную прогрессивность. Между тем любому непредвзятому читателю легко убедиться в том, что этот критик выступает поборником регресса, а не прогресса. Пафосом его статьи

является воспевание ущербности в психологии, наступление на героическое в жизни и в сознании людей. Как характерно, например, что вполне реалистические описания А. Солженицына он толкует на некий почти мистический лад. Он пишет: «Едва коснувшись прошлого Матрены, мы вступаем в мир поэтических предчувствий, предзнания того, что случится,— мир странный и опровергаемый с точки зрения логического рассудка, но неотразимо убедительный у художника... Это и одушевленный, почти языческий мир дома, где на полу в горнице сбежалась и застыла в тревожном ожидании «безмолвная, но живая толпа» фикусов, а животные — кошки, мыши, снующие за обоями, заранее чуют беду, как это бывало в древнерусской поэзии. И недаром в самую ночь несчастья «мышами овладело какое-то безумие»...» Мы могли бы продолжить эту цитату, эти нелепые рассуждения, в которых ссылка на древнерусскую поэзию никак не более чем камуфляж. Но и из приведенного ясно, что критику угодно толковать реалистическую прозу в духе того фантастического, полумистического «реализма», который объявили «дорогой искусства» самые отъявленные противники искусства социалистического реализма.

Читаешь такие рассуждения, и поневоле приходят на память со школьных лет известные слова Добролюбова о критиках, испытывающих «бесплодную вражду ко всякому прогрессу» в искусстве. «Отыскивая какого-то мертвого совершенства, выставляя нам отжившие, индифферентные для нас идеалы, швыряя в нас обломками, оторванными от прекрасного целого,— писал Добролюбов в знаменитой статье «Луч света в темном царстве»,— адепты подобной критики постоянно остаются в стороне от живого движения, закрывают глаза от новой, живущей красоты, не хотят понять новой истины, результата нового хода жизни». Право, вот и ответ на позицию В. Лакшина, исчерпывающая ее характеристика.

В странное положение ставит себя этот критик и тем, что, печатаясь на страницах «Нового мира», он не видит в литературе ничего, что было бы напечатано вне журнала, столь обильно предоставляющего ему свои страницы. «Дамский мастер» был напечатан в «Новом мире» и уже остался для автора в прошлом. «Матренин двор» появился там же, и споры о нем уже давно отзвучали. Повесть В. Семина явилась в том же журнале и также уже давно обсуждена критикой и читателями.

Жизнь идет дальше, литература тоже идет вперед. Но вот

появляется В. Лакшин, и возвращает нас снова к прошедшему, и дает ему «новое», глубоко субъективное и неверное толкование. Взгляд его, как у библейской жены Лота, обращен вспять. И мы не подивимся, если следующую, третью (а почему бы ей не появиться вслед за первыми двумя?), статью «Писатель, читатель, критик» В. Лакшин посвятит, к примеру, напечатанной в «Новом мире» сценке В. Войновича «В купе» — этому образцовому произведению литературы шестого пальца и тридцать третьего зуба. И при этом В. Лакшин вновь не удержится от демагогической критики критиков, от всех этих лихих сабельных наездов на им же наметанный стог сена. Однако мы помним судьбу жены Лота — она не могла идти вперед и окаменела.

Я подробно остановился на статье В. Лакшина. Полемизировать всегда труднее, чем одобрять. Но главное, что мне хотелось сказать в этом обзоре, связано не со статьей В. Лакшина, главное — в поддержке тех здоровых, интересных, полезных критических выступлений, которые помещены на страницах многих августовских журнальных книг.

МИХАИЛ ГУС. ГОРЯТ ЛИ РУКОПИСИ?

(«Знамя», 1968, № 12)

1

У каждого из нас «свой» Пушкин и Гёте, «свой» Достоевский и Бальзак.

«Свой» Булгаков у В. Лакшина, автора большой статьи о романе «Мастер и Маргарита» («Новый мир», 1968, № 6).

Все было бы нормально, если бы... если бы лакшинский Булгаков не отличался разительно от подлинного Булгакова!

На основе произведения, посмертно опубликованного в 1966 — 1967 годах, но написанного в 30-х годах, В. Лакшин конструирует своего Булгакова таким, который, как явствует из всего сказанного в статье прямо и между строк, призван поддержать некоторые модные ныне литературные — теоретические и философские — концепции.

В. Лакшин задает вопрос: чем может сегодня служить живому делу нашей культуры роман «Мастер и Маргарита»?

Объявляя его «завещанием» Булгакова и называя философским романом о бессилии и мужестве человеческой воли,

наш критик в результате пространного разбора дает на им поставленный вопрос такой ответ: «Написанная в тридцатые годы книга Булгакова оказалась удивительно ко двору в литературе шестидесятых годов, когда обычному для наших писателей вниманию к социальным проблемам стал сопутствовать особенно острый интерес к вопросу морального выбора, личной нравственности».

Содержащееся здесь отделение социальных проблем от моральных, прежде всего, неверно теоретически. Решая всемирно-историческую социальную проблему — построение коммунизма, мы тем самым коренным образом решаем и моральные проблемы. Не понимают, не признают этого как те, кто считает коммунизм аморальным, так и те, кто выхолащивает из марксизма его этическое учение.

Далее. Интерес к моральным проблемам уже в силу только что высказанных соображений не мог отсутствовать в литературе 30-х годов. ...И нет надобности дальше углубляться в историю литературы 30-х годов, чтобы сказать, что В. Лакшин явно не считается с очевидными фактами, когда объявляет литературу той эпохи неполноценной, однобокой...

Теперь доскажем ответ В. Лакшина на его же вопрос о значении романа «Мастер и Маргарита».

«Упрямая сила искусства, истины, творческого духа неизбежно прокладывает себе дорогу и торжествует, какие бы преграды, большие или малые, ни лежали на ее пути»,— формулирует В. Лакшин.

Эта формула развивается в другой: «Писатель веровал в несомненное торжество справедливости, в том числе и по отношению к себе, к своему творчеству. Он знал, что рано или поздно *настоящее* искусство всегда завоевывало себе признание. Рано или поздно» (выделено мною.— *М. Г.*).

И еще один вывод В. Лакшина: в «Мастере и Маргарите» «в перспективе времени возникает проблема духовного могущества в сравнении с авторитетом предрассудка, могуществом силы, в сущности говоря, та же проблема, которая занимала Булгакова и в биографии Мольера и в пьесе о последних днях Пушкина».

Что же неверного или плохого — может сказать читатель — в том, что критик видит значение романа Булгакова, его сегодняшнюю злободневность в утверждении «упрямой силы искусства, творческого духа», в подтверждении неизбежного торжества справедливости, в признании превосходства духовного могущества над авторитетом предрассудков?

Плохо или хорошо, верно или неверно, зависит от того,

всецело от того, только от того, что понимается под «истинной справедливостью», что разумеется под «могуществом силы».

В этом суть.

В. Лакшин решает эту проблему неверно, во-первых, и приписывает свое решение Булгакову, во-вторых.

Дважды подчеркивает наш критик *ограниченность* мировоззрения Булгакова, стремясь продемонстрировать, что он, Лакшин, строг, непреклонен и объективен в своем анализе произведения, которое рассматривает в основательной объемной статье. «Известно, что Булгаков тяготел к гуманизму общечеловеческого склада. Он никогда не был писателем с осознанным политическим мировоззрением. Упреки в том, что он далеко не все понял и принял в новой революционной действительности, по большей части справедливы».

Так сказано. И далее поясняется, что «благородной вере Булгакова в закон справедливости» присущи «созерцательность, слабость, наивность». Ничего против такой оценки нельзя было бы возразить, если бы — опять это *«если бы»!* — В. Лакшин не сделал существенные оговорки. Он пишет, что общечеловеческое искусство может быть средством ухода от социальных проблем, но... также и приближения к ним. Общечеловеческий гуманизм Толстого и Достоевского бросает новый свет и на само социальное, и таков же, мол, и гуманизм Булгакова.

Такая попытка «снять» ограниченность миросозерцания Булгакова с помощью... Толстого и Достоевского несостоятельна по той причине, что реализм этих гениев вовсе не был выражением их «общечеловеческого склада», то есть не был гуманизмом абстрактным, внеисторическим, асоциальным. Однако В. Лакшин оправдывает созерцательность гуманизма Булгакова ссылкой на Толстого и Достоевского для того, чтобы расчистить себе дорогу к раскрытию и утверждению той особой *воинственности* некоего «нового», «высокого» и не всем доступного гуманизма, который якобы был свойствен Булгакову.

2

Теперь мы можем перейти к конкретному рассмотрению того, что В. Лакшин приписывает «своему» Булгакову. Наш критик создает *этого* мнимого Булгакова, конструируя своих, а не булгаковских Воланда, Иешуа, Пилата и, наконец, Мастера.

Начнем с сатаны. Рассуждения В. Лакшина о Воланде и

красноречивы, и глубокомысленны, и пронизаны ученостью. Беда, однако, в том, что они *привнесены* в роман и к тому же с открыто тенденциозной целью.

По В. Лакшину, Воланду, этакому задумчивому гуманисту, обладающему мрачным обаянием, симпатичному и благородному моралисту, Москва отдана во власть на четыре дня для того, чтобы он выступил в советской столице 30-х годов как исполненный «неторопливого достоинства, спокойствия и мудрости», всесильный палач порока, каратель всего плохого, злого, что существует в окружающей действительности.

«Шайка Воланда,— поясняет В. Лакшин,— защищает добропорядочность, чистоту нравов». В расправах Воланда — даже и кровавых, как над Берлиозом и Майгелем,— «все-таки есть доля справедливости». Действуют Воланд и его шайка вполне сознательно: они «нимало не скрывают, что едва ли не во всех своих действиях они руководствуются добродетельными и даже назидательными целями». Одновременно В. Лакшин старательно подчеркивает *бессилие* реальных, земных властей, стоящих в нашей стране на страже порядка, их неспособность как бороться со злом, так и пресечь деятельность сатанинского палладина добра и справедливости.

Но так ли уж грозны не «лакшинские», а «булгаковские» сатанинские герои?

Там, где у Булгакова очевидный гротеск, В. Лакшин открывает глубокий, «эпохальный» смысл. Сатирический прием Булгакова — использование «нечистой силы» — против бездельника Степы или бюрократа — начальника зрелищной комиссии — под пером комментатора романа превращается в философскую концепцию. Воланд, оказывается, есть воплощение стихии сомнения, отрицания, скептицизма, но, позвольте, по отношению к чему?

В. Лакшин отвечает: «Воланд разбивает рутину жизни, наказывает подлость и неблагородство, унижает прохвостов, мелких и грязных людишек — плутов, мошенников, наушников, приобретал и оттого самым парадоксальным и непредвиденным для читателя образом выступает в конечном счете едва ли не слугою добра».

Обратим внимание читателя на самое существенное в рассуждениях В. Лакшина. Философскую глубину действий «нечистой силы» он усматривает в том, что они помогают увидеть и понять: подлинная мистика и загадочность кроются не в фантастике деяний Воланда, а в *обыденности*

реальной жизни. Именно здесь — много, слишком много диковинного, утверждает критик, странного и призрачного, скрытого под оболочкой примелькавшейся повседневности. Герои романа считают нормальной атмосферу застоя, рутины, предрассудков. А писатель, по Лакшину, выступает против уравновешенности и трезвости обычного мышления, которое не хочет и не умеет замечать этой «мистики повседневности». Достигается такая цель с помощью фантастики: оказывается, что именно легендарное, невероятное, сверхъестественное и содержит в себе правду, красоту, справедливость...

В переосмыслении ролей обычного и фантастического, в обличении «мистичности» обыденной жизни с помощью «задумчивого гуманиста» — сатаны и видит В. Лакшин *пафос* романа, *насущность* его для нас.

Что ж, каждый волен понимать любое произведение посвоему. Но беда-то в том, что это свое понимание критик приписывает автору романа!

3

Так же самовольно и произвольно поступает он и с Пилатом и Иешуа. И они в трактовке В. Лакшина становятся не совсем такими, или, вернее, совсем не такими, каковы они в романе.

«Свой» Пилат, скажем, и у Анатоля Франса. Бывшего прокуратора Иудеи на склоне его лет спрашивает друг, помнит ли он пророка в Иерусалиме — Иисуса? Пилат задумывается и отвечает: «Нет, не помню».

Лет пять-шесть назад появились во Франции и Западной Германии романы о Понтии Пилате, и у их авторов также свое понимание евангельской легенды о человеке, который вопросом «Что есть истина?» начал многовековую историю скептицизма.

Так что суть не в том, что у писателя или критика «свой» Пилат, а в том, *каков* он, этот «свой» родоначальник философского релятивизма. В. Лакшин на этот вопрос отвечает уже в эпиграфе к тому разделу статьи, который посвящен Пилату и Иешуа. Он приводит выдержку из «Жизни Иисуса» Э. Ренана: «Играя предательскую роль в голгофской казни, государство нанесло себе самый тяжелый удар. Полная неуважения к власти легенда одержала верх и обошла мир. В этой легенде предержащие власти

играют гнусную роль, обвиняемый прав, а судьи и полиция соединяются вместе против правды».

В. Лакшин украсил статью несколькими эпиграфами, но этот, пожалуй, наиболее красноречив.

Пилат — реальное воплощение абстрактного понятия государства, власти, которой по самой природе своей всегда, во все века и у всех народов якобы противостоят личности. Пилат, говорит В. Лакшин, в душе своей сочувствует безвестному, нищему пророку. Но у либерализма прокуратора есть свой непреодолимый рубеж: покушение Иешуа на всемогущество власти императора уничтожает у Пилата и желание и возможность спасти жизнь тому, кто отрицает *власть.* Свой долг Пилат видит в том, чтобы славить цезаря. Признаться, я не нашел в тексте романа ничего подобного. Но ведь «свой» Пилат, «свой» роман у Лакшина...

Критик дает и *собственное* истолкование тому, что в главах о Пилате мы не встречаемся с Воландом. «А казалось бы, какой соблазн для беллетриста представить трусливое предательство Понтия Пилата как внушение сатаны». В. Лакшину кажется, что Булгаков хотел лишить Пилата уловки оправдания, будто он совершил предательство, послав Иешуа на казнь,— не по своей, а по бесовской воле. По убеждению нашего критика, Пилат предал Иешуа потому и только потому, что этого требовал авторитет власти, неумолимая идея государства. Всемогущий диктатор в Иудее, он слаб, труслив и жалок, так как он раб своей собственной власти, которая есть на деле стоящая и над ним верховная власть империи.

Пилату противостоит Иешуа — апостол истины, воплощение идеи добра.

Согласно Лакшину, Иешуа свободен от всех и всяческих внутренних запретов и табу (так сказать, от «внутреннего цензора»). Сила Иешуа — это «сила спокойно и в упор выговариваемой истины». Он не согласен принять предлагаемый ему Пилатом компромисс: слукавить, промолчать, отречься от своего убеждения, вступить в сделку со своей совестью. В этой бескомпромиссности сила и непобедимость пророка, и его образ «у Булгакова воплощает в себе свободную духовную деятельность вообще».

Как любит В. Лакшин эту абстрактную всеобщность! И власть *вообще* как таковая, и искусство *вообще,* и духовная деятельность *вообще...*

Чтобы закончить разговор о Пилате и Иешуа, следует указать на то, как В. Лакшин трактует проблему возмездия,

милосердия, всепрощения. (Конечно, абстрактных, отвлеченных, так сказать, «вообще»...) Точнее, как Булгаков, по Лакшину, рассматривает и решает эту проблему.

Если Иешуа отрицает возмездие и проповедует всепрощение (на том основании, что «все люди добры»), а Воланд осуществляет беспощадное возмездие и не признает милосердия, то Булгаков, считает критик, против всепрощения, он за справедливое возмездие, но... с милосердием. Булгаков, повторяет В. Лакшин, и вручил Воланду карающий меч — для возмездия носителям зла. А для Пилата устами Маргариты он выпросил милосердие и творением Мастера даровал его.

Критик относится тут вполне примирительно к этому всепрощению, к «созерцательности, слабости, наивности» автора романа «Мастер и Маргарита». Почему же? Да затем, чтобы самому пойти дальше Булгакова в своих выводах и умозаключениях.

И вот в статье критика возникает еще одна абстракция — и самая важная в лакшинских комментариях к роману.

Трусость как таковая — и противопоставленная ей храбрость...

Вот как об этом рассуждает В. Лакшин.

Бессмертие выпало на долю Пилата в памяти человечества, так как его имя стало символом трусости. Критик подчеркивает, что Пилата «Булгаков осуждает без пощады и снисхождения», осуждает, потому что знает: не так опасны люди, «поставившие своей целью зло», как малодушные и трусливые.

Едва ли стоит так скрупулезно взвешивать, кто хуже. Худо иметь дело с трусливыми, малодушными людьми, опасны открытые враги, о чем уж тут спорить! Но В. Лакшин из этого простого и верного положения спешит сделать далеко ведущие выводы, которые, рассмотрев их беспристрастно, иначе как весьма и весьма тенденциозными не назовешь.

Критик пишет: «Трусость — крайнее выражение внутренней подчиненности, несвободы духа, и, раз смирившись с ней, от нее уже трудно отделаться».

Опять мы сталкиваемся с формулой, так сказать, всеобщей, абсолютной, абстрактной: «внутренняя подчиненность», «несвобода духа». Но чему «подчиненность»? От чего надо освобождать свой дух? Каково реальное содержание этих высоких и страстных призывов?

Таковы вполне законные вопросы, возникающие у читате-

ля статьи В. Лакшина. Посмотрим, какие же даются им ответы.

Приведя пословицу о том, что на миру и смерть красна, критик утверждает: «А вот быть храбрым в одиночку, отстаивать свою правоту, поддерживаемую лишь *собственным чувством справедливости,*— на это способен только человек настоящей силы духа и высокого самосознания».

И чтобы не оставалось и тени неясности, В. Лакшин добавляет: «Человека умного, смелого и благожелательного она (трусость) способна превратить в жалкую тряпицу, обессилить и обесславить. *Единственное,* что может его спасти,— внутренняя стойкость, доверие к *собственному разуму* и голосу своей совести».

Принося извинение автору статьи в том, что я самовольно подчеркнул некоторые его слова, я прошу читателя отнестись к ним самым серьезным образом, так как в них поставлен кардинальный вопрос о соотношении *индивидуального* чувства справедливости, *собственного* разума человека с коллективным разумом его класса, его народа, наконец, его партии, если он к ней принадлежит. Кстати, В. Лакшин в своей «всеобщей» формуле как раз и забывает о такой «мелочи», как идеология,— идеология коммунистической партии, ее теория, ее программа. Он не делает ни малейшей оговорки по этому поводу. Но по отношению и к человеку непартийному формула об абсолютном значении именно и только *индивидуального* чувства справедливости, личного разума в том виде, как она преподносится В. Лакшиным, неверна.

Я хочу напомнить, что Владимир Ильич писал в 1920 году, критикуя детскую болезнь «левизны» в коммунизме: «Надо иметь собственную голову на плечах, чтобы в каждом отдельном случае уметь разобраться».

— А разве я не говорю то же самое? — может воскликнуть мой оппонент.

Нет, не то же самое, далеко не то же самое, что сказано у Ленина!.. Ибо Владимир Ильич вслед за только что приведенной фразой писал: «В том-то и состоит, между прочим, значение партийной организации и партийных вождей, заслуживающих этого звания, чтобы длительной, упорной, разнообразной, всесторонней работой всех мыслящих представителей данного класса вырабатывать необходимые знания, необходимый опыт, необходимое — кроме знания и опыта — политическое чутье, для быстрого и правильного решения сложных политических вопросов».

Тут исчерпывающе точно и кристально ясно показано

соотношение «собственной головы на плечах» с коллективным разумом партии, то есть руководящего авангарда и рабочего класса и всего народа.

Мыслящие люди, люди нашего социалистического общества — а о них, разумеется, идет речь и у В. Лакшина,— вырабатывают свои знания, свое чутье, следовательно, собственное чувство справедливости и собственное разумное понимание не в одиночку, не самосильно, а сообща и в неразрывной связи с коллективным разумом и с коллективным чувством справедливости. И «собственный разум» лишь в том случае является подлинным разумом, когда он мыслит не абстрактно и не произвольно, а руководствуется коллективно выработанными положениями и истинами, коллективным опытом, когда проверяет свои личные взгляды сопоставлением с этими коллективными, общими, но не «всеобщими» (то есть абстрактными) убеждениями своего класса, своего народа. Но об этом главном, решающем положении у В. Лакшина нет ни слова, ни звука.

Крайний субъективизм, делающий каждого, независимо от его развития, уровня сознательности, жизненного опыта, верховным и окончательным судьей в оценке объективной действительности, в определении его отношения к окружающему миру, *к обществу, к государству,*— вот каков истинный смысл рассуждений и размышлений критика по поводу (именно «по поводу») романа М. Булгакова.

Старая-престарая песня крайнего индивидуализма, абсолютизации абстрактного «я», скажет читатель. И он будет прав! Ибо давным-давно философы-идеалисты создали теорию *автономной,* в себе самой содержащей основы морали, *абсолютной* личности.

Фихте некогда провозгласил:

«Все, что ты видишь вокруг себя,— это только ты сам. Во всем нашем сознании мы не знаем ничего, кроме нас самих и наших собственных определений».

И хотя сперва Маркс и Энгельс, а затем Ленин показали несостоятельность идеалистических теорий личности вообще, а Фихте в особенности, ныне нашлись такие «марксисты», которые «поправляют» и «дополняют» марксизм фихтеанством. Они утверждают, что не Гегель, а Фихте был истинным предшественником Маркса, и навязывают марксизму фихтевскую теорию личности.

Видимо, и В. Лакшин решил отдать дань модному философскому поветрию...

Но, помимо теоретического, философского, рассуждения

В. Лакшина о *собственном* абсолютном разуме имеют и очень практический смысл.

В. Лакшин говорит, что главы о Пилате и Иешуа, яркие по краскам и правдивые, несут с собой «запас новых мыслей». Нет, уважаемый товарищ Лакшин, те мысли, какие вы вычитали в этих сценах романа, отнюдь не новы!

Я не могу их назвать иначе, чем откровенным и прямым *призывом к нонконформизму,* то есть к несогласию со всем тем, что не отвечает «чувству собственной справедливости» и «собственному разуму» любого индивидуума. А ведь Ленин сделал к приведенным выше словам о мыслящих представителях класса подстрочную сноску, которая заслуживает серьезного внимания товарища Лакшина: «В каждом классе, даже в условиях наиболее просвещенной страны, даже в самом передовом и обстоятельствами момента поставленном в положение исключительно высокого подъема всех душевных сил, всегда есть — и, пока существуют классы, пока полностью не укрепилось, не упрочилось, не развилось на своей собственной основе бесклассовое общество, неизбежно *будут* — представители класса, не мыслящие и мыслить не способные».

Неужто товарищу Лакшину неизвестно, что даже и сейчас, и в среде, казалось бы, интеллектуальной, мы сталкиваемся с людьми, не понимающими, что такое непримиримая борьба идеологий, не желающими считаться с требованиями этой борьбы и противопоставляющими этим требованиям «верность самому себе» и прочее столь же «красивое»...

Вот почему я и вынужден назвать рассуждения В. Лакшина поощрением нонконформизма.

А если я услышу в ответ, что такого намерения не было, не могло быть у автора комментария к роману Булгакова, то я еще раз напомню слова Ленина (из той же работы о детской болезни «левизны»): «Ибо всякую истину, если ее сделать «чрезмерной» (как говорил Дицген-отец), если ее преувеличить, если ее распространить за пределы ее действительной применимости, можно довести до абсурда, и она даже неизбежно, при указанных условиях, превращается в абсурд».

Так случилось и в данном случае: бесспорное положение о необходимости руководствоваться своим разумом, своей совестью доведено до теоретического абсурда, до серьезной практической ошибки.

4

Нам осталось посмотреть, как понимается В. Лакшиным Мастер — не имеющий имени герой романа, сам написавший роман о Пилате.

Во-первых, Мастер критиком сближается с Булгаковым, даже можно сказать, Булгаков уподобляется Мастеру.

«Скрытым автопортретом» Булгакова, показывающим профиль автора «Дней Турбиных», В. Лакшин считает Мастера в силу того, что за историей его жизни «угадывается немало личного, выстраданного, биографического» в жизни Булгакова.

Очевидно, речь идет о сложной творческой судьбе Булгакова, а в чем была сложность, говорит и сам Лакшин (мы привели выше его слова об *ограниченности* мировоззрения, а потому и творчества Булгакова).

В. Лакшин сообщает, что Булгаков собрал 298 враждебно-ругательных о себе отзывов. Но, опытный, квалифицированный критик, он не попытался, однако, поставить необходимый вопрос: все ли эти отзывы были неверны и несправедливы, не было ли среди них и правильных, указывающих на подлинные недостатки творчества Булгакова, ведь кое-что отметил же и сам Лакшин? Вместо этого он огулом приравнял все написанное о Булгакове к стряпне пресловутого Латунского, этакого беса в образе критика. И следует в статье патетическое рассуждение: «...печатная ябеда ведет порой к последствиям худшим, чем та, что сочиняется малограмотным прощелыгой в одном экземпляре. Во всяком случае, мерзкое чувство страха приходит к мастеру как раз после чтения им статей о своем романе».

По логике самого контекста статьи получается, что *всякая* критическая статья, если она резко оценивает ошибки и промахи разбираемого произведения, есть уже по одному этому «печатная ябеда». Позиция явно неверная, неплодотворная, демагогическая... И как же ее совместить с той страстной любовью к «свободе мнений», «свободе дискуссий», которой теперь заклинают нас иные наши коллеги...

В. Лакшин остерегает, а вернее, пугает нас: «И все же страх разрушительно действует на человеческую душу, в особенности на душу художника».

Но о каком страхе тут говорится?

Если о страхе перед «печатной ябедой», то Мастера придется признать, вопреки мнению В. Лакшина, слабодушным. А если разумеется страх вообще перед критикой,

перед общественным отрицательным суждением, а случается, и осуждением произведения писателя, то как же быть с идеалом, выдвинутым самим же Лакшиным,— «верности себе» и прочими риторическими красотами в его статье? Нет, тирады о страхе критику нужны для призывов и к оправданию нонконформизма и к утверждению свободы личности от общества.

«Мастер никогда не поступится своей совестью, своей честью»,— выдвигает В. Лакшин еще одну формулу, или, лучше сказать, моральное предписание для всякого мастера. В этой формулировке им и подтверждается все то же *понимание* долга и чести, как чисто и только *личного* дела данного человека, не обусловливаемого велениями исторической обстановки, требованиями того общества, в котором живет и творит художник.

Ограничивает ли свободу творчества художника понимание им велений времени, глубинных процессов эпохи? Его ответственность не только перед своей совестью, но и перед своим народом? Нет, конечно, не ограничивает, а, наоборот, обогащает внутренний мир писателя, делает его более зорким и творчески смелым, придает силу его художественной индивидуальности.

В. Лакшин использует булгаковского Мастера для конструирования образа некоего Мастера с большой буквы. Под это подводится «научный» фундамент — записка декабриста Батенькова о масонстве. Из нее извлекается легенда об убитом в древности совершенном Мастере и о надежде на пришествие нового Мастера, который даст людям победу света над тьмой и добра над злом.

Забавно вот что: Мастер Лакшиным приравнивается к Иешуа, который возглавляет (у Булгакова) «царство света», а Булгаков приравнен к Мастеру. Следовательно, Булгаков — Иешуа! И потому В. Лакшин так комментирует ответ Мастера Ивану, назвавшему его писателем: «Я — мастер»,— «мастер для Булгакова больше, чем писатель», так как «есть в нем и оттенок посвященности, служения *некоей высшей духовной* задаче, начисто чуждой той праздной жизни *возле* искусства, какую ведут литераторы за столиком «Грибоедова» или в коридорах Массолита».

Я еще раз вторгся в текст В. Лакшина со своим подчеркиванием, чтобы обратить внимание на появление загадочной «духовной задачи», и притом не простой, а *высшей!*

Но определением реального содержания этой высокой словесной формулы критик, конечно, нас не удостаивает.

Все же анализ всей системы рассуждений В. Лакшина подводит к неизбежному выводу: наш критик видит в романе Булгакова провозглашение особой общественной роли художника, с его «собственной совестью» и «собственным разумом», как высшего морального судьи, как пророка, стоящего *над* обществом.

5

К итоговой главе своей статьи В. Лакшин подобрал эпиграф, многозначительный не менее, чем цитата из Ренана: «...Несбывшееся — воплотить. А. Блок».

Во всех перипетиях романа «неумолчно звучит один объединяющий их мотив: вера в закон справедливости, правого суда, неизбежного возмездия злу».

Как же было достигнуто воплощение справедливости? Мы уже знаем: Воланд «переносит в ближайшую реальность закон справедливости». Почему же Воланду досталась такая честь?

«Верно, многое надо было пережить и во многом *отчаяться,* чтобы призвать на помощь сатану и сделать Воланда с его шайкой добрым разбойником наподобие Робина Гуда». Вот что, оказывается, толкнуло Булгакова, как заверяет нас комментатор его романа, на то, чтобы «несбывшееся» — торжество справедливости — сделать сбывшимся хотя бы в фантастической форме... И мы читаем: «...нравственное чувство читателя удовлетворено: быть может, так оно и не было (то есть справедливость не сбылась? — *М. Г.*), скорее всего, что не было (!!!), но ведь так должно было быть».

Стоит серьезно задуматься над этой тирадой... Да имеется ли у самого Булгакова такое панически-пессимистическое отношение к изображаемым им событиям, или оно привносится в роман его комментатором? Скорее последнее.

Ведь как сам Мастер, так и его предшественник Иешуа весьма спокойно и философски примиряются с ничтожеством бытия, засильем порочных людишек и даже с всевластием зла.

Но если главные герои романа довольно оптимистичны, *примиряясь* со злом, то критик тоже не отказывается от известного оптимизма, но... воинствующего.

В. Лакшин придает особое значение словам Воланда: «Никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, а в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами все дадут».

Неожиданный для Воланда-сатаны оптимизм расшифро-

вывается так: «Все сбудется для того, кто умеет ждать».

И хотя В. Лакшин и замечает иронически — «недурная философия для сатаны», однако же он сам к ней присоединяется и делает ее адептом и Булгакова: «Все будет правильно, на этом построен мир»,— в этих словах, звучащих из уст дьявола, еще раз подтверждена неизбывная вера автора в закон справедливости».

Но как, каким образом восторжествует эта искомая справедливость?

Критик отвечает: надо уметь только ждать, «рано или поздно история все расставляет по местам, правда выходит наружу...».

Конечно, одинокой, хотя внутренне и чистой и благородной, личности только и остается, что пассивно ожидать, когда наконец, по лучшим библейским заветам, упадет на нее свыше «манна небесная». Но художник, неразрывно связанный с судьбой своего народа, с его классовыми битвами, несомненно, встанет в ряды тех, кто является движущей силой истории.

Этот принцип пассивного терпения В. Лакшин применяет к рассмотрению и судьбы самого романа «Мастер и Маргарита». Он цитирует возглас Мастера: «О, как я все угадал!» — относящийся к его роману о Пилате, для того, чтобы сказать, что все угадал и Булгаков. Время стало его союзником, считает критик, оправдалось предсказание Воланда Мастеру: «Ваш роман вам принесет еще сюрпризы».

Почему же время стало союзником автора «Мастера и Маргариты» и какой сюрприз принес его роман?

Жизнь дописала роман, говорит В. Лакшин, и, написанный в 30-х годах, он оказался удивительно ко двору теперь. Почему? Да потому, что якобы Булгаков поставил в романе проблемы того, что *не сбылось,*— то есть торжества справедливости в современной действительности. Вот воплотить несбывшееся и поможет эта книга.

Свою мысль В. Лакшин договаривает до конца: «Как ни жаль, но что-то не слышно, чтобы безотказно действовал закон, согласно которому никого ни о чем не надо просить... И книги не печатаются сами собой. И у недобросовестных, лживых критиков целы, наверно, все окна в их квартирах (!). И тираны, подобно Понтию Пилату, не всегда мучаются бессонницей и головной болью, страдая от «исколотой совести». Часто у них крепкий сон и хороший аппетит».

Вот, оказывается, в чем «насущность», злободневность, неотразимость романа «Мастер и Маргарита».

Но как все это мелко и неубедительно, если только сравнить рассуждения нашего критика с тем, что реально сбылось в истории нашего времени! Грандиозный штурм эксплуататорского общества в Октябре 1917 года; сокрушительная победа над германским фашизмом; возникновение лагеря социалистических стран; и, наконец, мощный разлив национально-освободительных движений по всему земному шару — разве не таковы справедливые битвы современной истории, свидетелями и деятельными участниками которых мы являемся?

Но, как видим, критик творит свою собственную, свою особую «действительность».

Итак, мы убедились, как из «своего» Пилата и «своего» Иешуа, из «своего» Воланда и «своего» Мастера В. Лакшин слепил «своего» Булгакова. Поняли также, для чего понадобились сии метаморфозы в стиле Воланда — Коровьева.

Поэтому теперь можно и нужно задать простой вопрос: каков же истинный Булгаков?

Соглашаясь с указанием В. Лакшина на ограниченность мировоззрения писателя, на его тяготение к гуманизму общечеловеческого склада, мы, однако, никак не можем признать, что Булгаков доводил свой «гуманизм общечеловеческого склада» до крайнего индивидуализма, до признания абсолютного приоритета «собственного разума» над коллективным разумом своего народа.

М. Булгаков не все правильно понимал в советской действительности, но он не становился в позу пророка-обличителя, мечущего проклятия окружающей его действительности и отчаявшегося в торжестве справедливости. И уж во всяком случае он не согласился бы, чтобы его сделали знаменем нонконформизма.

В. Лакшин. РУКОПИСИ НЕ ГОРЯТ!

(Ответ М. Гусу — «Новый мир», 1968, № 12)

На статью о романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», напечатанную в «Новом мире» (1968, № 6), критик М. Гус откликнулся обширным рассуждением «Горят ли рукописи?» в журнале «Знамя» (1968, № 12).

Вопрос, поставленный в заглавии, М. Гус, увлеченный, по-видимому, иными задачами, так и оставил без ответа. Но зато по ходу дела высказал немало примечательного.

Полемика должна быть объективной, и прежде всего следует отметить сильные стороны произведения М. Гуса. Достоинством его статьи представляется мне, в частности, то, что сам роман Булгакова не вызывает сколько-нибудь серьезных опасений или протеста со стороны критика. В первых же строках статьи М. Гус даже ставит имя Булгакова обок с именами Пушкина и Гёте, Достоевского и Бальзака. Как не порадоваться за покойного автора, не избалованного при жизни добрыми отзывами!

Другой особенностью статьи М. Гуса, рождающей во мне живое чувство признательности, является то, что, споря со мною, он приводит, хоть и с досадной неполнотой, ряд цитат из моего разбора романа. Благодаря этому читатели «Знамени» имеют возможность сравнить некоторые мои суждения с той интерпретацией, какую дает им М. Гус. Критик так учтив, что извиняется передо мною за то, что испещрил выдержки из моей статьи своевольными подчеркиваниями, разрядками. Полноте, стоит ли обращать внимание на такую малость, если речь идет о развенчании «некоторых модных ныне» концепций! Тем более что М. Гус не просто прочел статью, но взял на себя неблагодарный труд выявить то, что «явствует из всего сказанного в статье прямо и между строк». Особенно «между строк». Не всякому в охотку заниматься столь специальной задачей.

Один из основных мотивов статьи М. Гуса состоит в том, что у критика «Нового мира» — «свой Булгаков», который разительно отличается от подлинного. «*Свое* понимание критик приписывает автору романа», он создает «мнимого Булгакова», пишет мой оппонент.

Можно было бы возразить на это, что и мне не совсем нравится «Булгаков М. Гуса», но сознаю, сколь бесплоден был бы подобный спор. Увы, автор «Мастера и Маргариты» уже не сможет разъяснить нам, кто лучше понял смысл его романа — М. Гус или я. Но о написанном мною самим я пока, слава богу, еще в силах высказаться. И потому спешу заметить, что М. Гус истолковал меня «по-своему», прочитав «между строк», в пустых типографских пробелах, все, что ему хотелось. У него «свой В. Лакшин», и, смею заверить, ничего общего не имеющий лично со мною.

Стоило мне, к примеру, сказать, что книга Булгакова, написанная в тридцатые годы, оказалась удивительно ко двору в литературе наших дней, когда «обычному для наших писателей вниманию к социальным проблемам стал сопутствовать особенно острый интерес к вопросу морального выбора, лич-

ной нравственности», как М. Гус немедленно делает вывод, что Лакшин «объявляет литературу той эпохи (тридцатых годов.— *В. Л.*) неполноценной, однобокой...». Стоило произнести мне слова о всемогуществе сатаны в его расправах с мелкими и грязными людишками, как М. Гус спешит заявить, что «В. Лакшин старательно подчеркивает *бессилие* реальных земных властей, стоящих в нашей стране на страже порядка...».

Не довольствуясь областью истории литературы, М. Гус хочет поссорить меня с юстицией и милицией.

В таких случаях, откровенно говоря, пропадает желание спорить, и человек, менее привычный к фигурам журнальной полемики, должен был бы воскликнуть: «Вяжите меня, я убил...» Но я давно огрубел, зачерствел и, хорошо зная характер подобного красноречия, продолжаю с интересом изучать статью М. Гуса дальше.

«Воланд, оказывается,— пишет М. Гус, пересказывая мою статью,— есть воплощение стихии сомнения, отрицания, скептицизма, но позвольте, по отношению к чему?»

Можно просто растеряться от такого вопроса, сухо станет во рту, язык прилипнет к гортани. В самом деле, *по отношению к чему?* Но спокойствие, спокойствие... Соберемся с силами и ответим М. Гусу, как на духу: да ко всему. Ко всему?! Вот именно. Вы не забыли, надеюсь, что булгаковский мессир Воланд — вельзевул, дьявол, сатана, а по-русски черт. Так что же вы от него хотите? Прочтите любое школьное толкование образа Мефистофеля — и вы узнаете, что публика этого сорта представляет собою не что иное, как художественно-философское воплощение сил зла, метафизический образ вселенского отрицания, к которому напрасно обращать грозные вопросы и увещевания. Хорош, в самом деле, был бы дьявол, если бы он советовался со мною или с М. Гусом, к каким лицам и учреждениям он должен относиться с почтением и какие ему разрешено обливать ядом своего скептицизма!

Впрочем, вопросы М. Гуса и не предполагают какого-либо обсуждения или ответа. Это не более чем род риторического восклицания, способного, однако, накинуть пелену сомнения, внушить подозрение, напустить ядовитого туману, в котором куда легче «объясниться» с любым оппонентом. Вследствие этого нет смысла подробно разбирать все восклицания М. Гуса, достаточно обратить внимание читателей на метод его полемики.

Широко пользуясь риторическими фигурами и чтением «между строк», М. Гус в то же время редко обращает свой

взор к самому тексту романа, послужившему поводом для спора. А когда ссылается на текст, то делает это не совсем удачно. Вот он опровергает, например, мою трактовку Понтия Пилата: «Свой долг Пилат видит в том, чтобы славить цезаря». Признаться, я не нашел в тексте романа ничего подобного. Но ведь «свой» Пилат, «свой» роман у Лакшина...»

Искать *цезаря* в романе и впрямь дело пустое. И в романе, и в моем комментарии к нему он фигурирует под иным именем — кесарь. Порою то же лицо Булгаков называет императором. Так неужели это и помешало М. Гусу отыскать известное место текста, где Пилат славит кесаря? «— На свете не было, нет и не будет никогда более великой и прекрасной для людей власти, чем власть императора Тиверия! — сорванный и больной голос Пилата разросся» и т. д. Все это написано в романе Булгакова, напечатано на странице 22 № 11 журнала «Москва» за 1966 год, и я обращаю внимание М. Гуса-полемиста на эту фразу. Можно было бы указать также и на иные места текста, говорящие о том же самом, но както обидно заниматься этим, если сам М. Гус не взял на себя труда внимательнее прочесть книгу, по поводу которой собрался спорить.

Рассуждая о Понтии Пилате и его постыдной трусости, я писал, что даже человека умного, смелого и благожелательного трусость способна обессилить и обесславить. Единственное, что еще может его спасти,— это внутренняя стойкость, доверие к собственному разуму и голосу своей совести.

М. Гус находит, что именно в этих моих словах поставлен «кардинальный вопрос о соотношении *индивидуального* чувства справедливости, *собственного* разума человека с коллективным разумом его класса, его народа, наконец, его партии, если он к ней принадлежит».

Затрудняюсь сказать, к какой партии мог принадлежать Понтий Пилат и коллективный разум какого класса (возможно, рабовладельческого?) он оправдал своей сделкой с совестью. Ясно лишь, что манера переносить конкретные морально-психологические характеристики и оценки на ближайшую современность, навязывая им единый социальный эквивалент, есть странная смесь вульгарной социологии и того абстрактного подхода, который так не нравится М. Гусу и к которому он незаметно скатился с помощью чтения «между строк».

Такого рода операции над текстом и смыслом моей статьи нужны М. Гусу для того, чтобы сделать вывод, будто я противопоставляю личность — обществу, коллективный ра-

зум — индивидуальному сознанию и т. п. Дабы это выглядело убедительнее, критик приглашает себе на помощь некую условную фигуру читателя. «Старая-престарая песня крайнего индивидуализма, абсолютизация абстрактного «я», скажет читатель. И он будет прав!» — пишет М. Гус. Старый-престарый полемический прием, скажу я. Вкладывая придуманную им хулу в уста читателя, критик затем удовлетворенно восклицает о себе в третьем лице: «И он будет прав!» Только правоты от этого что-то не прибывает.

Не сомневаюсь, что читатели моей статьи верно поймут автора и не смешают защиту самостоятельности человеческого сознания, нравственной ответственности каждого — с эгоизмом и индивидуализмом. Зато сам М. Гус оказывается не слишком тверд в этой проблеме. И что досаднее всего, это то, что свое недоверие к самостоятельности человеческого разума и ответственности совести он пытается обосновать ссылками на авторитет классиков марксизма. Однако сами цитаты из трудов В. И. Ленина, которые приводит М. Гус, свидетельствуют о том, как мало вдумался в них критик, беря их себе в поддержку.

М. Гус цитирует слова Ленина: «Надо иметь собственную голову на плечах, чтобы в каждом отдельном случае уметь разобраться». Превосходный совет! Он приводит также известное суждение Ленина о том, что необходимые партии знания, опыт и чутье вырабатываются «длительной, упорной, разнообразной, всесторонней работой всех мыслящих представителей данного класса». Последние слова не могут быть, понятно, перенесены на спор Иешуа с Понтием Пилатом, но они совершенно точно рисуют соотношение личного и коллективного разума в пролетарском движении.

Однако далее М. Гус обращает особое мое внимание на подстрочную ленинскую сноску, где говорится, что, пока не развилось на своей собственной основе бесклассовое общество, в каждом классе, «даже в самом передовом», неизбежно *будут* — представители класса, не мыслящие и мыслить не способные. Само собой разумеется, что слова эти, констатирующие трезво оцениваемую реальность, Ленин пишет, не испытывая какой-либо радости и удовлетворения по этому поводу. М. Гус, напротив, говорит об этом с торжествующей интонацией, поскольку в самом существовании людей «не мыслящих» он видит основное возражение тому тезису, что все главные вопросы жизни человек должен решать согласно голосу собственного разума и совести.

Что же это будет, если каждый, «независимо от его раз-

вития, уровня сознательности, жизненного опыта», станет «верховным и окончательным судьей в оценке объективной действительности»,— пугается М. Гус. И мне хочется его успокоить.

Существует, понятно, разница между идеалом и реальностью, между желанным *должен* и сегодняшним *есть*. Но это вовсе не ставит под сомнение саму норму, сам человеческий идеал. То, что в любом, даже в самом передовом, обществе можно найти немало людей, «не мыслящих и мыслить не способных», еще усиливает значение призыва к людям «думать и судить обо всем самим» — это азбука социализма. В противном случае мы неизбежно должны прийти к апологии некой духовной элиты, самой природой поставленной над «неспособными мыслить» элементами общества. Революция провозгласила лозунг: каждая кухарка должна научиться управлять государством. И если теперь М. Гус склоняется к тому, что призывать к самостоятельной работе мысли и голосу совести каждого — вредно и не нужно, а конечная мудрость жизни состоит в том, что всяк сверчок должен знать свой шесток, то я не решусь назвать эту позицию демократической или тем более марксистской.

Напомню, кстати, что Ленин в одной из последних своих статей назвал «лучшими элементами, которые есть в нашем социальном строе», во-первых, передовых рабочих и, во-вторых, «элементы действительно просвещенные, за которых действительно можно ручаться, что они ни слова не возьмут на веру, ни слова не скажут против совести». Думаю, что всем нам, критикам и публицистам, не лишнее заботиться о том, чтобы этих истинно сознательных элементов становилось в нашем обществе все больше и больше. Развитие личности в этом направлении, отмеченном Лениным, могло бы идти лишь на пользу социалистическому обществу, социалистическому государству.

Вернемся, впрочем, к М. Гусу. Вершиной его негодования и болезненной подозрительности является, пожалуй, словечко «нонконформизм». В самом деле, ведь, не приклеив ярлычка, нельзя считать работу законченной. Мою статью о Булгакове критик называет «откровенным и прямым *призывом к нонконформизму*». Слово «нонконформизм» он повторяет на разные лады и с такой настойчивостью, что читатель, даже впервые встретивший этот термин, должен понять, что оппонент М. Гуса отличился в чем-то нехорошем.

М. Гус не однажды походя замечает, что, видимо, я в своей статье «решил отдать дань модному философскому по-

ветрию». Боюсь признаться в своей неосведомленности, но никакой «модной» философии я и близко в уме не держал, когда писал статью. И оттого немного удивился, когда М. Гус, видимо, более меня начитанный в этой области, согрешил модным словечком «нонконформизм». Смысл этого слова, объясненный Гусом описательно, с помощью обрезков фраз из моей же статьи, я не сразу сумел оценить. Известно, что новообразования с суффиксом «изм» часто имеют едкий смысл. Но стоило бы все-таки проверить, что же это такое, этот самый «нонконформизм»?

Тут не обойтись без специальных справок. Современные советские философские словари и энциклопедии не дают определения этому недавно народившемуся в западной публицистике и философии понятию. Может быть, там отмечено хотя бы слово «конформизм»? Нет, и его пока не заметили. Лишь обратившись к новейшему изданию «Словаря иностранных слов», я обнаружил, что конформизм — это:

1) соглашательство, сглаживание различий; стремление к единообразию, к единомыслию;

2) учение англиканской церкви.

Понятия «нонконформизм» в словаре нет, но отрицательная частица «нон», равнозначная нашим «не», «анти», должна, очевидно, дать противоположный ряд значений.

Быть может, М. Гус хотел упрекнуть меня в попытке выступить против англиканской церкви? Нет, это маловероятно. Тогда остается рассмотреть первое толкование слова и его возможные антиподы. Чтобы не оказаться пристрастным, обратимся к авторитетному суждению специалиста.

В книге профессора И. С. Кона «Социология личности» (Политиздат. М., 1967) можно найти следующее определение: «Слово «конформизм» в обыденной речи означает приспособленчество. Более точно, конформность — это соответствие некоему признанному или требуемому стандарту; конформное поведение имеет место там, где, в случае расхождения во мнениях между индивидом и группой, индивид поддается, уступает групповому нажиму. Противоположным понятием (нонконформизмом.— *В. Л.*) является независимость, самостоятельность человека, который сам вырабатывает определенное мнение и отстаивает его перед другими» (с. 83).

Вот так так. Неужели этим и пугал меня М. Гус, заявляя о моем «прямом призыве к нонконформизму»? Или, думая обругать меня похлеще, он не догадывался о смысле слова, каким рискнул воспользоваться?

Вообще говоря, ко всем этим понятиям западного фило-

софского лексикона, охотно используемым ныне буржуазной пропагандой, следовало бы, пожалуй, относиться осторожнее и не спешить переносить их в наши споры, на нашу социалистическую почву. Я был бы вполне удовлетворен, если бы вместо слова «нонконформизм» М. Гус воспользовался близкими к нему, но более принятыми у нас понятиями — антидогматизм, нестандартность подхода и т. п. Впрочем, и за «нонконформизм» я не могу быть на него в большой обиде, лишь бы М. Гус верно понимал смысл этого слова.

Со своей стороны я хочу воздержаться от каких-либо определений позиции М. Гуса с помощью модных философских понятий. Обойду молчанием и удивительную защиту М. Гусом давних критиков Булгакова, запечатленных в романе в собирательном образе Латунского, мастера «печатной ябеды», и еще многое другое, с чем скучно всерьез спорить.

Меня, сказать по правде, сильнее всего занимает напоследок один вопрос: «Горят ли рукописи?» В своей большой статье, как уже упоминалось, М. Гус позабыл на него ответить. А между тем самой формой риторического вопроса М. Гус дал понять читателю, что сам-то он не сомневается: рукописи горят, горят превосходно и сгорают дотла, если вовремя поворошить их кочергой. Но, рискуя снова дать повод М. Гусу обвинить меня в идеализме, мистицизме и конечно же в нонконформизме, я хочу вслед за булгаковским Воландом еще раз воскликнуть: «Рукописи не горят!»

Роман М. Булгакова живет живою жизнью в нашей литературе, и это одно из частных, но несомненных подтверждений закона справедливости, в котором, кажется, все еще сомневается М. Гус.

Из редакционной статьи «Литературной газеты»

«ОТВЕТСТВЕННОСТЬ И АВТОРИТЕТ КРИТИКИ»

(12 марта 1969 г.)

Марксистская критика всегда исходила из того, что позиция художника, его связь с социальными вопросами, с передовыми тенденциями времени — важнейшее условие, определяющее силу и значение художественного творчества, способствующее наиболее полному проявлению и самого таланта. Художник, «освободившийся» от конкретного социального содержания времени, оперирующий исключительно «веч-

ными» категориями и ограждающий себя от насущных вопросов народной жизни, не может, конечно, рассматриваться марксистской критикой как некое духовное совершенство, вознесшееся над современниками и потому будто бы особенно близкое грядущим временам.

Между тем именно такое «возвышение» и производится порой в критических статьях — и не только по отношению к давним фактам, ставшим уже историей литературы, но и к явлениям куда менее отдаленным от нас по времени. Причем авторы подобных статей, как правило, говорят о необходимости конкретно-исторического анализа и вроде бы признают важность социальной обусловленности художественного творчества. Когда же они переходят от общих рассуждений непосредственно к анализу какого-либо произведения, оговорки оказываются забытыми.

Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» — произведение, как известно, художественно сложное, несущее на себе очевидный отпечаток ограниченности мировоззрения автора. В статье, посвященной роману, критик В. Лакшин (журнал «Новый мир») отмечает эту ограниченность, признает тот факт, что Булгаков тяготел к абстрактному пониманию гуманизма. Однако по всему ходу рассуждений критика получается, что такое понимание гуманизма вовсе не мешает художнику добиваться крупных успехов в познании действительности и даже, наоборот, помогает такому познанию.

В концепции булгаковского романа нет социальной определенности, писатель выводит единый «мировой закон», согласно которому отношения между искусством и обществом якобы всегда чреваты конфликтом. Вместо того чтобы раскрыть ошибочность такой — абстрактной, вневременной — позиции, В. Лакшин делает упор на том, что «упрямая сила искусства, истины, творческого духа неизбежно прокладывает себе дорогу и торжествует в жизни, какие бы преграды, большие и малые, ни лежали на ее пути». Будто слабости мировоззрения не только не ограничивают художника, но определяют суть и силу художественного творчества.

На страницах «Знамени» В. Лакшину возразил критик М. Гус, справедливо указавший, в частности, на необходимость ясно представлять себе, что понимается под торжеством «упрямой силы искусства», равно как и под другими отвлеченными категориями, какое конкретное содержание вкладывается в них.

В полемической статье М. Гуса не все бесспорно — в тех

ее положениях, которые связаны с толкованием отдельных ситуаций романа Булгакова. Однако общая направленность статьи, утверждающей, что только через конкретно-историческое проявляет себя общечеловеческое, весьма плодотворна, и в своих главных положениях М. Гус убедительно вскрывает ошибочность утверждений В. Лакшина. Характерно, что, возражая М. Гусу (в двенадцатом номере «Нового мира» за прошлый год) по частностям, В. Лакшин ушел от ответа на главные вопросы, поставленные критиком «Знамени».

Н. ТОЛЧЕНОВА. Из статьи «В ЗАЩИТУ СПЕКТАКЛЯ ВАХТАНГОВЦЕВ»

(«Огонек», 1970, № 12)

Вахтанговскому спектаклю посвящено целое исследование критика В. Лакшина, озаглавленное «Мудрецы» Островского — в истории и на сцене». Труд этот увидел свет в разделе литературной критики журнала «Новый мир» (1969, № 12).

〈Далее характеризуется статья критика А. Асаркана в журнале «Театр».— *В. Л.*〉

Куда строже, куда академичнее изъясняется В. Лакшин. Этот исследователь поднял все архивы, вытащил на свет божий всю историю создания знаменитой пьесы А. Островского, бичующей характеры и нравы пореформенной царской России, беспощадно разоблачающей и глупцов, и «мудрецов» того времени и друг друга «охмуряющих» (воспользуемся «термином» А. Асаркана).

Тщательно и деловито разбираясь в том, кто кого «охмурил» в этой пьесе, В. Лакшин стремится доказать читателю, что история вахтанговских «охмурений» не стала тем, чем могла бы она быть, если бы вахтанговцы дополнительно потрудились над сценической расшифровкой (точнее сказать, зашифровкой) каждого «охмурения» в отдельности и всех «охмурений», вместе взятых.

Вооружившись до зубов и цитатами и историческими ссылками, В. Лакшин «решился,— как он пишет,— упрекнуть юбилейную постановку «Мудреца» в недостаточной исторической конкретности. Пьеса Островского давала возможность обличить косность, тупость, цинизм и пустозвонство, как черты классового сознания. Но этой возможностью театр пренебрег, поставив по преимуществу легкий, развлекательный спектакль».

Итак, обвинения высказаны очень серьезные. Для одного критика в постановке не хватило — ни много ни мало — «коллективного образа «общества»! Для другого — черт классового сознания и «исторической конкретности».

Но, позвольте, снова удивится читатель, разве не сама «историческая конкретность», разве не само «общество» самодуров российских с их классовой тупостью, косностью и другими типическими чертами сознания предстали на сцене Театра имени Вахтангова, вылепленные удивительно ярко, резко и сильно?..

Ведь не театральность же сама по себе в этом спектакле волнует зрителей, смешит их и задевает в злой, обличительной игре Н. Гриценко (Мамаев), Н. Плотникова (Крутицкий), Ю. Яковлева (Глумов), а именно историческая конкретность — время, породившее монстров, столь же уродливых, сколь уродливо было и само это время!

...Зато В. Лакшин выносит свое суждение решительно и сурово. Настолько сурово, что даже и самый неоспоримый блеск постановки вахтанговцев, многократно подчеркиваемый А. Асарканом, уже и не считает блеском. С сухой категоричностью В. Лакшин просто констатирует, что «театр ярких актерских индивидуальностей собрал в спектакле сильный состав исполнителей». Но далее (поименовав каждого исполнителя в отдельности) В. Лакшин зачеркивает присущую им яркость исполнения, строго вопрошая: «Отчего же тогда спектакль оставляет впечатление добродетельной заурядности?»

Говоря об эпохе Островского, характеризуя каждую отдельную конкретность, каждую отдельную историческую деталь, В. Лакшин все время наталкивает читателя на сопоставления эпохи ушедшей с эпохой нынешней... Такими сопоставлениями, видимо, и должны были заняться вахтанговцы в «Мудреце».

Понять классику современно, по В. Лакшину,— значит увидеть в классике современность. С этих-то «позиций» критик шаг за шагом и уничтожает вахтанговский спектакль, подробно разбирая все эпизоды пьесы и старательно растолковывая читателю, что в каждый эпизод можно было бы вложить совсем иной смысл. Такой смысл, который затронул бы зрителя, дал бы ему пищу для раздумий. А этой пищи в спектакле нет, утверждает В. Лакшин, подводя итоги своей «исследовательской» работы.

Правда, у самого-то В. Лакшина концы и начала отнюдь не сходятся! Где-то в первых абзацах своего объемистого

труда В. Лакшин оговаривался, что он вовсе не за то, чтобы «своевольно» искажать классику, сокращая или вымарывая реплики, сдвигая авторские акценты... Зачем «сдвигать» акценты, меняя их так, пишет Лакшин, что «положительные герои начинают вдруг выглядеть неприятно, а отрицательные неожиданно выигрывают в наших симпатиях». Такое произвольное, неуважительное обращение с классикой В. Лакшину совсем не нравится. Ему, пишет он, «не по душе, когда живое, современное содержание покупается такой ценою». И это верно, думает обрадованный читатель,— ему тут совершенно не приходится спорить с В. Лакшиным!

Но не надо торопиться! Дальше мы увидим, что В. Лакшин ничуть не хуже, чем А. Асаркан, умеет вуалировать свои мысли. И если мы спросим у В. Лакшина, какою же ценою критик советует покупать в классике современное содержание, то на этот сокровеннейший вопрос В. Лакшин тоже будет отвечать лишь обиняками и намеками. «Сделать знакомую, хрестоматийную пьесу притягательной для современной публики, в особенности молодой, значит в чем-то прикоснуться к секрету связи преходящего и вечного, диалектики исторического и нынешнего в искусстве».

Но какие же еще связи, какие еще секреты нужны В. Лакшину?

Бичуя вымершую, отжившую Россию мамаевых, глумовых и крутицких, смеясь над ними, Театр имени Вахтангова позволяет увидеть, что и в наше время могут быть свои мамаевы, глумовы, крутицкие. Однако же вовсе не это, видимо, нужно А. Асаркану и В. Лакшину. Они оба ждут от театра «обобщений», стремясь к тому, чтобы речь со сцены шла для молодого зрителя «притягательно»; иначе говоря, чтобы молодой этот зритель ясно увидел на подмостках театра черты нынешнего общества.

«Надо ли говорить, что это не просто»,— тут же и предупреждает В. Лакшин.

Вот эти-то непростые сопоставления, почерпнутые в мире отжившей, дремучей России, В. Лакшину представляются в качестве конкретных деталей, пригодных будто бы для больших сценических «обобщений» сегодня.

Невольно возникает мысль, что В. Лакшин обращается не только к тем коллективам, которые вздумают — вслед за вахтанговцами — поставить у себя на сцене пьесу Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Критические замечания о вахтанговском спектакле становятся для В. Лакшина еще и своеобразным средством косвенно выразить свое

брюзгливое, ироническое отношение к современному состоянию общества посредством опять-таки бесконечных «исторических» сопоставлений, «связей» и «аналогий»...

Что и говорить, богатую пищу предлагает В. Лакшин для раздумий молодой (и немолодой) публики!..

Теперь о типах. Тут, разумеется, у В. Лакшина тоже полно «связей» с современностью. Таких, которыми будто бы только и следует привлекать публику, давая ей опять-таки пищу для раздумий.

«Сила, слабость, ум, глупость, испуг, нераскаянность и т. п.,— оперируя этими абстрактными, казалось бы, понятиями, Щедрин учил читателя извлекать из них множество современных политических оттенков»,— пишет В. Лакшин. И он рекомендует, пользуясь уроками Щедрина, извлекать из Островского современные политические оттенки! Критик ничуть не смущается тем весьма существенным обстоятельством, что современность Щедрина и наша современность — это разное время, разные эпохи, наполненные разным социальным, классовым, психологическим содержанием... Не смущается он и тем, что герои Островского в самой исторической реальности остались без будущего. Они — именно как общество — уничтожены и сметены революцией с лица нашей земли, нашего государства. И вахтанговский театр как раз очень точно играет монстров, чтобы этим монстрам во все времена их существования — неповадно было!..

ПРИМЕЧАНИЕ АВТОРА КНИГИ

Продолжения полемики не последовало, да она и не была возможной, поскольку статье Н. Толченовой в «Огоньке», появившейся в марте 1970 г., предшествовала едва заметная публикация в разделе хроники «Литературной газеты» (11 февраля) — о коренных переменах в составе редколлегии «Нового мира», произведенных Секретариатом СП СССР. Идейный спор, как уже не раз бывало, завершился «оргвыводами», приведшими одну из сторон к длительному и недобровольному молчанию.

СОДЕРЖАНИЕ

Владимир Яковлевич Лакшин

ПУТИ ЖУРНАЛЬНЫЕ

Редактор
М. Я. Малхазова

Художественный редактор
Ф. С. Меркуров

Технический редактор
Р. Я. Соколова

Корректор
Н. Т. Анисимова

ИБ № 7771

Сдано в набор 06.03.90. Подписано к печати 04.07.90. А 08483. Формат 84×108 1/32. Бумага офс. № 1. Литературная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 22,68. Уч.-изд. л. 24,26. Тираж 20 000 экз. Заказ № 170. Цена 1 р. 40 к.

Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11

Тульская типография Государственного комитета СССР по печати, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109.

Лакшин В. Я.

Л 19 Пути журнальные: Из литературной полемики 60-х.— М.: Советский писатель, 1990.— 432 с.

ISBN 5—265—01500—0

Памятные людям старшего поколения критические выступления В. Лакшина в журнале «Новый мир» под редакцией А. Твардовского вызывали в свое время широкий читательский резонанс и острые споры. Сейчас, сложившись в книгу, они обрели вторую жизнь, оказавшись удивительно созвучными сегодняшнему духу перестройки. Здесь и о романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», и о литературных дебютах А. Солженицына, В. Семина, П. Нилина, и о других ныне известных писателях.

Л $\frac{4603020101-322}{083(02)-90}$ 440—90 **ББК 83. 3Р 7**